

51302

51302

1-4

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



AKADEMIAI KIADÓ • 1965. • XIV. ÉVF. • 1. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1965

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

FENYŐ IVÁN: A budapesti Szépművészeti Múzeum Parmigianino rajzairól.....	1
RÓZSA GYÖRGY: Romeyn de Hooghe és a magyarországi török háborúk.....	17
MOLNÁR LÁSZLÓ: Iparegyesület és az iparműkiállítások	25
TÓTH ERVIN: A XX. század fametszete (A jelenkori stílustörekvésekről)	40

ADATTÁR

MOLNÁR JÓZSEF: A lesarkítás elméletének alkalmazása a törökvilág emlékanyagában..	59
MOLNÁR JÓZSEF: Szulejmán szultán síremléke Turbéken	64
WEINER MIHÁLYNÉ: Markup Béla szobrászművész orosz tárgyú munkái	67

KÖNYVSZEMLE

<i>Genthon István: Pataky Dénes: A magyar rajzművészet. Budapest 1960. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat</i>	73
<i>Jajczay János: Ledács Kiss Aladár—Szűtsné Brenner Klára: Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest 1963. Gondolat Kiadó.....</i>	74
BEDŐ RUDOLF: Az 1963. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje	84

406
51362

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1966 APR 25.

XIV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1965. ÉVI KÖTETÉHEZ

- Aradi Nóra opponensi véleménye Kontha Sándor: Mészáros László című kandidátusi értekezéséről 155—156
- Bedő Rudolf: Az 1963. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 84—96
- Bedő Rudolf: Az 1964. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 281—292
- Bence Gyula: Képzőművészetünk tegnapja, jelene, fejlődésének néhány kérdése 229—239
- Boskovits Miklós—Mojzer Miklós—Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest, Akadémiai Kiadó 1963. ism. Végh János—Prokopp Mária 161—164
- Dávid Katalin hozzászólása Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái című előadásához 200—203
- Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái 191—200
- Dercsényi Dezső—Gólya József—Entz Géza: Magyar Műemlékvédelem 1959—1960. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964. ism. Pereházy Károly 168—170
- Entz Géza—Dercsényi Dezső—Gólya József: Magyar műemlékvédelem 1959—1960. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964. ism. Pereházy Károly 168—170
- Entz Géza: Az ercsi bencés monostor 241—246
- Entz Géza—Weiner Mihályné—Horváth Tibor: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremitani Társulat 1964. évi működéséről 272
- Farkas Zoltán ism. Lengyel Géza: A szépmesterségek kezdete, Ferenczy István sorsa. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1964. 164
- Fenyő Iván: A budapesti Szépművészeti Múzeum Parmigianino rajzairól 1—16
- Genthon István ism. Pataky Dénes: A magyar rajzművészet. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1960 73—74
- Gólya József—Entz Géza—Dercsényi Dezső: Magyar Műemlékvédelem 1959—1960. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964. ism. Pereházy Károly 168—170
- Haulisch Lenke: A szentendrei festészet fogalmának tisztázásához 214—227
- Heckenast Gusztáv hozzászólása Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái című előadásához 208—211
- Horváth Béla: Lenin a margón 143—147
- Horváth Béla: Kernstok Károly „Este” című képéről 148—154
- Horváth Tibor—Entz Géza—Weiner Mihályné: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremitani Társulat 1964. évi működéséről 271—272
- Jajczay János ism. Ledács Kiss Aladár—Szűtsné Brenner Klára: Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest, Gondolat Kiadó 1963. 74—83
- Klaniczay Tibor hozzászólása Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái című előadásához 211—213
- Komárik Dénes: Fülep Lajos írásainak bibliográfiája 187—190
- Kontha Sándor válasza „Mészáros László” című kandidátusi értekezés vitáján 158—160
- Koós Judit válasza „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” című kandidátusi értekezés vitáján 277—280
- Körner Éva: Hozzászólás a „szentendrei művészet” fogalom kérdéséhez 227—228
- Láncz Sándor: A szocialista realizmus történetéből (1949—1956) 107—142
- Ledács Kiss Aladár—Szűtsné Brenner Klára: Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest, Gondolat Kiadó 1963. ism. Jajczay János 74—83
- Lengyel Géza: A szépmesterségek kezdete, Ferenczy István sorsa. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1964. ism. Farkas Zoltán 164
- Mályusz Elemér hozzászólása Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái című előadásához 203—208
- Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1964. ism. Szabó Júlia 164—168
- Mihalik Sándor: Magyar ötvösművek Amerikában 247—256
- Mihalik Sándor opponensi véleménye Koós Judit „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” című kandidátusi értekezéséről 274—275
- Mojzer Miklós: Tanulmányok a Keresztény Múzeumban II. MS mester zászlai 97—106
- Mojzer Miklós—Mucsi András—Boskovits Miklós: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest, Akadémiai Kiadó 1963. ism. Végh János—Prokopp Mária 161—164
- Molnár József: A lesarkasítás elméletének alkalmazása a törökvilág emléktárában 59—63
- Molnár József: Szüleimén szultán síremléke Turbékén 64—66
- Molnár László: Iparegyesület és az iparműkiállítások 25—39
- Mucsi András—Boskovits Miklós—Mojzer Miklós: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest, Akadémiai Kiadó 1963. ism. Végh János—Prokopp Mária 161—164
- Németh Lajos: Gondolatok Fülep Lajos munkásságáról 173—178
- Pataky Dénes: A magyar rajzművészet. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1960. ism. Genthon István 73—74
- Pereházy Károly ism. Dercsényi Dezső—Gólya József—Entz Géza: Magyar Műemlékvédelem 1959—1960. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964. 168—170

- Perneczky Géza*: Tíz esztendő a magyar képzőművészeti kritika hőskorából 179—186
- Pogány Ö. Gábor* opponensi véleménye *Koós Judit*: „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” című kandidátusi értekezéséről 275—277
- Prokopp Mária*—*Végh János* ism. *Boskovits Miklós*—*Mojzer Miklós*—*Mucsi András*: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest, Akadémiai Kiadó. 1963. 163—164
- Rózsa György*: Romeyn de Hooghe és a magyarországi török háborúk 17—24
- Rozványiné Tombor Ilona*: A Pétsvárady ötvöscsalád 257—261
- Somogyi Árpád*: Adatok a székesfehérvári ötvösség történetéhez 261—267
- Szabó Júlia* ism. *Mándy Stefánia*: Vajda Lajos. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó 1964. 164—168
- Szűtsné Brenner Klára*—*Ledács Kiss Aladár*: Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest, Gondolat Kiadó 1963. ism. *Jajczay János* 74—83
- Tóth Ervin*: A XX. század fametszete (A jelenkori stílustörekvésekről) 40—58
- Tyihomirov, Anasztaz*: Rombauer János ismeretlen műve 268—270
- Végh János*—*Prokopp Mária* ism. *Boskovits Miklós*—*Mojzer Miklós*—*Mucsi András*: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest, Akadémiai Kiadó 1963. 161—163
- Végvári Lajos* opponensi véleménye *Kontha Sándor*: „Mészáros László” című kandidátusi értekezéséről 157—158
- Weiner Mihályné*: Markup Béla szobrászművész orosz tárgyú munkái 67—72
- Weiner Mihályné*—*Horváth Tibor*—*Entz Géza*: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1964. évi működéséről 272—273

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abbazia di Monte Oliveto épületei 89
 Agenais, királyi kastély 91
 Alcsut, ref. tpl. 261
 — — kehely 1798. 261, 262, 263, 263
 Alençon, múzeum, Alexandriai Giovanni Massone: retable 88
 Alfenz, gótikus plébánia tpl. 84
 Altenbiescu, kastély 85
 Altenburg, kolostor 283
 — Lindenau Museum 282
 Amman, Mózes sírja piramis 85
 Amsterdam, Musée Fodor 285
 — Rijks Museum, Rembrandt: Éjjeli őrjárat 120
 Angoulême, katedrális 91, 287
 Antwerpen, katedrális, Rubens: Keresztlevétel 88
 Arbore, tpl. falképei 87
 Arhangelskoje múzeum, Rombauer János: Gebhardt művész arcképe 269
 Arras, múzeum 285
 Assisi, S. Francesco, Szt. Ferenc élete freskók 93
 Atalanta, múzeum, Georges de la Tour: Magdolna előtt 91
 — — Whistler: Anyja ülvé 91
 Autenried, Ikon múzeum 85
 Avignon, múzeum 289

 Baltimore, Walters Art Gallery, Ara coeli zománc medaillon 1430. 92
 Barcellona, Picasso múzeum 292
 Bassano, Palazzo Sturm 96
 Basse, Auvergne középkori katonai létesítményei 91
 Bayonne, kastély 91
 — múzeum, Rubens vázlatai 289
 Beaune, múzeum, Ziem képek 287
 Beauvais, múzeum 287, 288
 — városháza 287
 Bergamo, Accademie Carrara 95
 — múzeum 87
 Berlin, Akademie der Künste 286
 — Dalem, Greco: Mater dolorosa 286
 — — Kupferstichkabinett, Cherubino Albert: Farnese képtár nagytérmenek tervezeti rajza 93
 — — Parmigianino: Tájkép 2
 — — San Giovanni Evangelista tpl. első jobboldali kápolna, freskó rajzvázlata 2
 — Nationalgalerie 86
 — Palais Ephraim 284
 — Staatliche Museen 83
 Bern, Történelmi múzeum 94
 Berry, Donjon-jai 288
 Biatorbágy, prësházak 170
 Birmingham, múzeum, Claude Lorraine képe, 89
 — — Szt. Pál Róma felé hajóra száll 85
 Blaye, XII. sz.-i. gótikus szobrai 91
 Bodajk, rk. tpl. Böhm Ágoston: offer láb ezüst, 1815—28 263
 — — Fanari András: Offer, fogak ezüst 1800 k. 263
 — — Günther Ferenc: Offer, láb I. ezüst 263
 — — — láb II. 1833. 263

 Bodajk, rk. tpl. Günther Ferenc: Offer, szív 1800 k. 263
 — — — — Térdelő fiú, ezüst dombormű 261, 262, 263
 Bône, Szt. Ágoston bazilika romjai 92
 Boston, Hollis Street-i tpl. 247
 — — XVII. sz.-i ezüst tányér 255
 — — múzeum 88, 285, 292
 — — Rembrandt: Önarckép 290
 — — Viselettörténeti gyűjtemény 91
 Bourges, Saint Etienne székesegyház ablakai 92
 Bowes, museum, Pierre Jollain freskóvázlat 289
 Bögöz, ref. tpl. falképei 284
 Börstel, téglá tpl. 284
 Brassó, Fekete tpl. 75
 Braunschweig, museum, Karoling elefántcsont kazetta 105
 Bremen, Gewerbehau 284
 — Stadtwaage 86
 Brionde, Bazilika falképei 292
 Brücken an der Weser, tpl. középkori üvegfestménye 91
 Brühl, Augustusburg, rokokó-kályhák 85
 Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique 90, 287
 — Istitut Royal du Patrimoine Artistique 88
 — Modern képek múzeuma 90
 — múzeum 283
 — — Rubens: Négerfejek 286
 Budapest, Anna Margit gyűjtemény, Ámos Imre: Festő égő ház előtt 222, 225
 — Bálint Endre gyűjtemény, Bálint Endre: Mulandó falak 225
 — Barcsay Jenő gyűjtemény, Barcsay Jenő: Szentendrei városháza 222
 — Béke téri tpl. 77
 — Budai vár, Karakas pasa tornya 60
 — Budapesti Történeti Múzeum, De Hooghe: Allegorikus figurák 22, 24
 — — Ismeretlen művész De Hooghe után: Kivilágítás Brüsszelben 22, 23, 24
 — VII. Csányi u. 8. 169
 — Csepeli Strandfürdő, Vilt Tibor: Napozó 232
 — Deim Pál gyűjtemény, Deim Pál: Szentendre 224
 — XII. Diana u. 25 (Óra villa) 169
 — I. Donáti u. 2. 169, 169
 — ifj. Eckermann József: I. Csalogány u. 36. 169
 — id. Eckermann József: I. Döbrentei u. 9. 169
 — Fizikai Kutató Intézet, Makrisz Agamemnon: Szerelmespár 232
 — Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 146
 — Frey-Kauser: IX. Szamuely u. 7. 168
 — Gottgeb Antal: VI. Majakovszkij u. 20. 168
 — Hild József: XII. Budakeszi út 38—40. 168
 — — XII. Diana u. 17/b. 169, 170
 — — Majakovszkij u. 36. 168
 — — V. Váci u. 4. 169
 — — Wieser: IX. Ráday u. 11—13. 168
 — Iparművészeti Múzeum, 75, 78, 82, 83, 188, 214, 272
 — — Böhm Ágoston: Kanál 267
 — — Fanari András: gyertyatartó 261, 266
 — — Günther Ferenc: cukortartó 1820. 266, 266

- Budapest, Iparművészeti Múzeum. Günther Ferenc:
- cukortartó 1822. 267
 - — sőtartó 1833. 267
 - — hűtőedény — Regécz 35
 - — kancsó XIX. sz. ezüst talpas 31
 - — Kopácsy József porcelán portréja 28
 - — Krizmanics Mihály: kazetta 266
 - — kutya selyemmel és gyönggyel himzett 30
 - — leveses tál — Herend 35
 - — — Körnöcbánya 34
 - — palack-üveg XIX. sz. 36
 - — Seilern Crescentia porcelán portréja 27
 - — selyemszalagok a Valero gyárból 30
 - — szekrény XIX. sz. I. feléből 33
 - — tányér — Murány 34
 - — Jakovits Józsefné gyűjteménye, Vajda Lajos: Koponya madárral 167
 - — Kántor Andor gyűjteménye, Kántor Andor: Fehér falak 219
 - — Karsa Bulcsuné gyűjteménye, Theodor Bruni (?) Piatál nő 269, 270
 - — Kassalik — Diescher — Bergh: IX. Calvin tér 8. 168
 - — Királyfürdő 196
 - — Kósza Sipos gyűjtemény, Kósza Sipos László: Kék ház 224
 - — Kovács Ákos gyűjtemény, Günther Ferenc: kanna 1840. 267
 - — Kozma Lajos: Átrium palota 275, 277
 - — Magyar Divatesernök épülete 277
 - — Mártírok úti bérház 280
 - — Régi posta u. 277, 280
 - — Rózsadombi Török villa 280
 - — Trombitás úti Páva villa 275
 - — XII. Költő u. 1. 169
 - — Könnyűipari Minisztérium, Sarkantyú Simon: A szekszárdi direktorium kivégzése 125, 127
 - — Krövich Antal: II. Frankel Leó u. 50—52. 168
 - — Lajta Béla: Martinelli tér 5. 169
 - — Legújabbkori Történeti Múzeum: Demjén Attila: Gábor Áron 125, 127
 - — Ludovika akadémia 34
 - — Magángyűjtemény, Kernstok Károly: Este 148—154, 149
 - — — Földosztás 145, 145, 146
 - — — Ifjú akt 1895. 153, 154
 - — — Kati a tornácán 150, 151
 - — — Lenin 143—147, 144
 - — — Szocialista agitátor 143, 146
 - — Magyar Nemzeti Galéria 90, 286
 - — — Bán Béla: Kónyi elvtárs a Ganz Villamossági Gépgyár sztahanovistája 113, 113, 114
 - — — Rákosi Sztálinvárosi látogatása 123, 132
 - — — Szendergő 114
 - — — Üzemi ifjúsági röpgyűlés 137, 138
 - — — Barcsay Jenő: Dombos táj 218
 - — — Művészeti anatómia rajz I. 135
 - — — — II. 136
 - — — Szentendrei utca 221
 - — — Bencze László: Anya gyermekével 137
 - — — A Tszcs Sztálin elvtárs születésnapjára készül 113, 113, 139
 - — — Hazatérő kirándulók 137, 139
 - — — Tünődő 137
 - — — Üdülők az étkező kocsiban 137
 - — — Vasárnapi kirándulók 125, 129, 137
 - — — Benedek Jenő: Drága Rákosi elvtárs jelentjük 128
 - — — Menekülők 115
 - — — Mit láttam a Szovjetunióban 112
 - — — Őnarckép 115
 - — — Partizánok 117, 118, 122
 - — — Berda Ernő: Kilátó 108
 - — — Berény Róbert: Festőnövendék 122
 - — — Bernáth Aurél: A munkásmozgalom kezdete az építőiparban 121, 121
 - — — Festőműterem 113
 - — — Tanácstag fogadóórát tart 123
 - — — Terasz 74
 - — — Bogdány Jakab: Madárcsendélet 73
- Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Csáki Maronyák József: Rákosi Mátyás 128
- — — Úttörő felköszönti nagypapáját 113, 113
 - — — Veranda 115
 - — — Derkovits Gyula: Dózsa sorozat 110, 118, 120, 156, 158, 159
 - — — Megvadult lovak 74
 - — — Sinter 74
 - — — Tüntetés 74
 - — — Domanovszky Endre: A dolgozók esti iskolája 113, 114, 115, 117, 137
 - — — Bányászok 115, 137
 - — — Előadás előtt 133, 133
 - — — Mezőgazdasági kiállítás pannója 124, 125
 - — — Olvasztárok 137
 - — — Zászlóvarrás 1848-ban 123
 - — — Ék Sándor: A felszabadítás 112, 112
 - — — Petőfi és Bem 133
 - — — Rákosi arcképe 112
 - — — Elekffy Jenő: Őnarckép 133, 133
 - — — Felekiné Gáspár Anni: A fűtő kalauz 115
 - — — Fényes Adolf: Mákoskalács 215
 - — — Szentendre 215
 - — — Szentendrei háztetők 215
 - — — Ferenczy Béni: Ady 74
 - — — Ébredés 74
 - — — Feleségem bronzszoborral 74
 - — — Női arckép 74
 - — — Ferenczy István: A szépmesterségek kezdete 164
 - — — Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei 181
 - — — Kertészek (részlet) 215
 - — — Lányok virágot gondoznak (részlet) 215
 - — — Lovagoló gyerekek 74
 - — — Fónyi Géza: Olvasók 132
 - — — Sakkozók 132, 133
 - — — Új közönség a páholyban 125, 128
 - — — Goldmann György: Álló munkás 160
 - — — Ülő munkás 157, 160
 - — — Göllner Miklós: Óreg bútorok 219
 - — — Ilosvai Varga János: Házak köhordó emberrel 220
 - — — Imre István: Folyamőr 113, 125
 - — — Iván Szilárd: Szőnyi István 125, 128
 - — — Kádár György—Konecsni György: Vihar előtt 119, 120, 120, 139
 - — — Kernstok Károly: Agitátor egy gyár kintin-jában 143, 146
 - — — Lányok és egy félkegyelmű 150, 154
 - — — Munkából 150, 150, 154
 - — — Őszi munka 150, 151, 154
 - — — Szilvaszedők 150, 154
 - — — Konecsni György: Petőfi a múzeum lépcsőjén 123
 - — — Medgyessy Ferenc: Magvető 130
 - — — Mészáros László: Tékozló fiú 156, 159
 - — — Pátzay Pál: Lenin 112
 - — — Pór Bertalan: Rákosi portré 132
 - — — Scholz Erik—Újvári Lajos: Urak országából dolgozók hazája 121
 - — — Rombauer János: Őnarckép 269
 - — — Rozgonyi László: Szentendrei házak 218
 - — — Szabó Vladimír: Dózsa 133, 134, 139
 - — — Szentgyörgyi Kornél: Almaszüret 125, 129
 - — — Szinyei Merse Pál: Madárdal 74
 - — — Pogányság 74
 - — — Szőnyi István: Este 139
 - — — Fuvaros 123
 - — — Ipar és sport 123, 142
 - — — Krumpliszedők 113
 - — — Mezőgazdasági kiállítás pannója 124, 124
 - — — Zichy Mihály: Nórabló faun 73
 - — — Palissy 73
 - — — Richelieu és kedvese 73
 - — Magyar Nemzeti Múzeum 26, 27, 32, 34, 35, 247, 248, 249, 255, 256
 - — — Endrődy család Hunyadi címeres kelyhe 247, 249, 250, 255
 - — — Ferencz József-féle buzogány 252, 253, 254, 254, 255
 - — — feje 255

- Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnok, De Hooghe: Belgrád ostroma 1688. 20
- — — Buda visszafoglalása 1686. 17, 18, 22
 - — — Nagyharsányi csata 1687. 19, 20, 22
 - — — Szalánkeméni csata 1691. 19, 20
 - Margitszigeti tpl. rom 241
 - Markup Zelma gyűjtemény, Götting: Markup Béla Skotovában 72, 72
 - — Markup Béla: Csita 70, 72
 - — — hadifogságban készült rajzai 71, 71, 72, 72
 - — — Kormoránok 69, 72
 - — — Magocsi tanya 70, 72
 - — — Petrovski Zavod 70, 72
 - — — II. Sándor lovasszoborterv 68, 70
 - — — Skotovo 68, 72
 - — — Skotovóban 69, 72
 - Mártonhegyi úti iskola, Kádár György: Sgraffito 230
 - XII. Mátyás király útja 14. Lybaschinszky villa 169
 - Mátyás tpl. 196, 210
 - dr. Mezei Árpád gyűjtemény, Kornis Dezső: Alkony 221
 - Művelődésügyi Minisztérium, Borsos Miklós: Deme-ter 130
 - Országház 77
 - Országos Széchényi Könyvtár, Divatkép — Életképek 26, 26
 - — De Hooghe: Emléklap a zentai győzelemre 1697. 21, 21, 22, 24
 - — Iparműtári alapítvány-jegy 1846. 27, 27
 - — Képes Krónika 192
 - — Sorsjegy az 1846. iparművészeti kiállításra 27, 27
 - Pán József: VI. Majakovszkij u. 28. 168
 - Papp József téri lakóházak Újpest 235
 - Pollack Ágoston: VII. Majakovszkij u. 47. 169
 - Rudas fürdő 59
 - Schussek Pál: IX. Szamuely u. 60. 169
 - Somogyi Árpád gyűjtemény, Szabó Elemér: Falu-végén 215
 - Sudits Erzsébet gyűjtemény, Meyerhofer: Fedeles serleg 1858. 267
 - Szalag u. 12. 1840. 169
 - — 20. 1795. 169
 - dr. Szalai Sándor gyűjtemény, Mészáros László: Szalai Emil portréja 158, 159
 - IX. Szamuely u. 29. 168
 - Szarvas tér 1. (Szarvas ház) 169, 170
 - Szépművészeti Múzeum 1, 16, 88, 89, 90, 249, 281, 284, 286
 - — Both: Marre játékosai 291
 - — Caroto (?): Madonna 285
 - — Gab. François Doyen képe 88
 - — Defendente Ferrari: Assunta 291
 - — Niccolò di Pietro Gerini: Madonna 89
 - — Goya: Korsós lány 289
 - — — Köszörűs 289
 - — De Hooghe: Kivilágítás Brüsszelben 1686. 23
 - — Kokoschka: Veronika 281
 - — M. S. Mester: Vízitáció 98, 99, 101, 102, 102, 103, 105
 - — Pármai művész: Szt. Antal vázlatok 9, 15
 - — — Venus delfinnel 9, 15
 - — Parmigianino: Álló szatír 8, 9, 13
 - — — Anya gyermekével I. 7, 10
 - — — II. 7, 11
 - — — Dávid vázlatok 2, 2, 4, 5, 16
 - — — Lépcsőn ülő nő 8, 13
 - — — Lukrécia rajz 4, 5, 6
 - — — Proserpina bagollyá változtatja Ascalaphust 4, 6
 - — — rajzai 93, 95, 285
 - — — Steccata freskóvázlat 6, 9
 - — — Szarvasvadászat 9, 14
 - — — Szt. Cecilia 1, 3
 - — — Szt. Ferenc 8, 12
 - — — Szerelmespár 5, 8
- Budapest, Szépművészeti Múzeum Parmigianino: Tanulmánylap 5, 7
- — — Tésztát gyúró asszony 5, 9
 - — — Venus Amorra 8, 13
 - — — Signorelli műhelye: Tiberius Grachus 291
 - — — Vasari: Kánai menyegző 86
 - — — Emez Vico: Prosperina metszet Parmigianino után 4, 6
 - — Szilágyi Sándor gyűjtemény, Derkovits Gyula: Kivégzés 139
 - — Vajda Júlia gyűjtemény, Vajda Lajos: Csendélet késsel 222, 225
 - — — Ház 223
 - — Valero gyár 29, 31, 36, 39
 - — Vigadó 28, 30, 31, 35
 - — Wilde Ferenc gyűjtemény, Ferenczy Béni: Lenin 146
 - — id. Zitterbarth Mátyás: IX. Calvin tér 9. 168
 - — Zofahl I. örincc: VI. Liszt Ferenc tér 7. 168
- Buffalo, múzeum 89, 287
- The Albright Art Gallery 249, 256
- Bukarest, Muzeul de Artă R. P. R., Mayerhofer István: ezüst serleg 1828. 262, 266, 267
- Caen, múzeum 289
- várkastély 91
- Caracas, múzeum 286
- Carnuntum, Tabor 84
- Cartelmann du Medoc, tpl. 288
- Celldömölk, Bencés tpl. Böhm Ágoston: offer, szem, ezüst 263
- — — Szt. Anna és Mária relief ezüst trébelet 263
 - — — — ezüst öntött 263
 - — — Fanari András: offer, szem 263
 - — — Günther Ferenc: offer, orr, ezüst 1822. 263
 - — — Térdeplő nő 1832. 263, 264
 - — — Rohrmüller Jakab: offer, férfiarckép 263, 264
 - — — — női arckép 263, 264
- Cerdagne, tpl. román kori falképe 91
- Chantilly, Musée Condé, Parmigianino: Három bárány 5
- Chartres, Székesegyház szobrai 288
- — üvegablakok 288
- Château de Gesvères 289
- Châteauneuf de Contes, románkori tpl. 91
- Chatworth, Parmigianino: Steccata-i freskóvázlat 7
- Cincinnati, múzeum 89
- Taft museum of Art 249, 256
- Cîteaux, könyvtár berendezése 287
- Civaux, ásatások 91
- Cividale, dóm, Calixtus keresztelőjébe épített Sigvald kőlap 84
- Clairvaux, apátság 92
- Cleveland, múzeum 286
- — Altdorfer: Visitatio 290
 - — Châlons-sur-Marne-i XII. sz.-i kőszobor 87
 - — XIV. sz.-i Madonna szobor 288
 - — Maulbertsch kép 287
- Cluny, apátság 92
- Cordoba (Argentina), Jezsuita tpl. 285
- Corfinio, katedrális 292
- Cruas, tpl. 288
- Daix, kastély 91
- Dayton Art Institute múzeum 90, 93, 95
- Debrecen, Déri Múzeum, Mészáros László: Mongol tavasz 158
- — Vasútállomás, Domanovszky Endre: Sgraffito 230
- Deux-Jumeaux, tpl. ásatás 288
- Die, városháza, románkori kápolna padlómozaik 92
- Dijon, múzeum 287
- — Saint-Bénigne tpl. 288
- Donaueschingen, Fürstenberg Galéria, Grünewald képe 93
- Dorohoi, St. Nicolaie tpl. 284
- Dortmund, Schloss Cappenberg 86
- Douai, múzeum 289
- Dörgicse, középkori tpl. rom 168

- Drezda, Albertinum 93, 286
 — — XV. sz.-i művész: Szt. Margit (rajz) 90
 — Képtár 95
 — Schloss Pillnitz 282
 Dunaújváros, Vasmű, Domanovszky Endre: freskó 126
 Düsseldorf, Kunstmuseum 86, 90, 282
 Edinborough, National Gallery of Scotland, Gainsborough: Tájkép 90
 Eger, Ált. iskola, Vilt Tibor dombormű 232
 — Extrinitárius tpl. 168
 — Líceum 272
 — — Kracker mennyezetkép 197
 — vár, gótikus palota 168
 Egres, tpl. 201
 Ercsi, Bencés monostor 241, 242, 243, 244, 245
 Érsekújvár, kódex 100, 101
 Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, kódexek 272
 — Keresztény Múzeum 104, 105
 — — Képtár 161—164, 290
 — — — Pietro Giovanni d'Ambrogio: Mária fej 163
 — — — Mária mennybevétele 163
 — — — Aranyosmaróti I. Mester: Szt. Jakab mártír-
 riuma 162
 — — — Keresztelő János lefejezése 162
 — — — Augsburgi festő: Krisztus születése 162
 — — — Andrea di Bartolo: Apostol fej 163, 282
 — — — Andrea di Bartolomeo: Joachim elhagyja a
 várost 163
 — — — Beccafumi: Szt. Katalin 164
 — — — Cholenperger-epitáfium 162
 — — — Guidoccio Cozzarelli: Szt. Péter keresztre-
 feszítése 163, 282
 — — — Giov. di Bartolomeo Christiani: Krisztus
 létrán a keresztre megy 163
 — — — Felső-ausztriai mester: Kálvária 162
 — — — Fontebasso: A pásztorok imádása 163
 — — — Vincenzo Foppa követője: Mária az alvó
 Jézussal 105
 — — — Mária imádja a gyermekét 163
 — — — Orazio Gentileschi: Női szent mártíromsága
 173
 — — — Matteo di Giovanni képei 282
 — — — Griggs kálvária mestere: Madonna gyerme-
 kével 163
 — — — Ismeretlen művész: Szt. Orsolya kivégzése
 104
 — — — Kolozsvári Tamás Garamszentbenedeki oltár
 162
 — — — Kálvária 103, 105
 — — — Jan Lys: Vanitas 163
 — — — Magdolna oltár mestere: Kálvária 163
 — — — Manetti: Ábrahám megvendégeli az angya-
 lokat 163
 — — — Memling: Sebeit mutató Krisztus 163
 — — — M. S. Mester: A feltámadás 98, 99, 97—103
 — — — Kálvária A 97—103, 98, 105
 — — — A keresztvitel 97—100, 99, 102, 104,
 105
 — — — Krisztus az Olajfák hegyén 97—100, 98,
 101, 102, 105
 — — — Sano di Pietro: Madonna 164
 — — — Pulkani mester: Kálvária 163
 — — — Ribera: Szt. Jeromos 163
 — — — Martin Schaffner: Mária a gyerekkel 162
 — — — Ugolino da Siena: Izaiás próféta 163, 164
 — — — Remeték élete 164
 — — — Sienai iskola: Madonna Szt. Katalinnal és
 Magdolnával 163
 — — — Luca di Tommé: Szt. Pál lefejezése 163
 — — — Kincstár, Mátyás kálvária 248
 — — — Királyi kápolna, rózsaaablak 194, 244
 Etyek, rk. tpl. Beteglátogató edény 263
 Fécamp, Benedekrendi apátság 91
 Ferrara, Palazzo Diamanti 292
 Fertőd, kastély, kerti homlokzat 198
 Firenze, Museo Bardini 78
 Firenze, Bernard Berenson gyűjtemény 95
 — Palazzo Pitti, Rubens: Hazatérés a munkából 149,
 150
 — Palazzo Vecchio 289
 — San Lorenzo Michelangelo Medici kápolna 291
 — San Miniato al Monte, Paolo Ucello képe 290
 — Santa Maria del Carmine Brancacci kápolna, Ma-
 saccio: Kiűzetés a paradicsomból 151, 152, 153
 — — Masolino: Ádám és Éva 152, 153
 — S. Maria del Fiore 291
 — — Baccio Bandinelli szobrai 291
 — Santa Maria Novella, Masaccio: Szt. háromság
 freskója 92
 — Santo Spirito, kolostor freskület 85
 — Uffizi 95, 96, 287, 292
 — — Hugo van der Goes: Partinari oltár 290
 — — Lucas van Leyden rajzai 91
 — — Parmigianino: Cicre elvarázsolja Ulysses tár-
 sait 4
 — — Pollaiuolo képei 89, 95
 — — Tribuné terem 86
 Fontainebleau, Rosso Fiorentino freskó 292
 Frankfurt, Múzeum, Parmigianino: Szt. Katalin 1
 Genf, katedrális 91, 297
 — Trinité tpl. homlokzat 91
 Genova, Brabanti Margit sírja 91
 — Királyi palota és képtár 292
 — Palazzo Rosso 96, 292
 Goldbach bei Überlingen a. B., románkori kápolna 85
 Göttweig, apátság, karolingkori zsoltár 84
 Grainetiere, apátsági tpl. 91
 Grandmont, apátság 285
 — — XII. sz.-i zománcművek 92
 Grenoble, múzeum 287
 Győr, Székesegyház, Szt. László herma 79
 — Mozi, falkép 235
 Gyulafehérvár, Székesegyház déli kapu 193
 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 90
 Hartford, múzeum 93, 95
 — — Morgan Memorial Wadsworth Athenaeum 248, 256
 — — Desiderio Barra: Nápolyi látkép 90
 Harvard, egyetem, B. Berenson korai olasz képei 95
 Helsinki, Finn Építészeti Múzeuma 291
 Herend, porcelán gyár 26, 36
 Herisson, várkastély 288
 Herzogenburg, kolostor 283
 — — B. Altomonte freskói 285
 — — Múzeum, Jörg Breu kálvária képei 104
 — — — Krisztus töviskoszorúval 281
 Hirt, magaskemence 84
 Hohenfurt, Cisztercita tpl. 254
 Homor, tpl. falképei 87
 Homoród, erőd tpl. 284
 Hontszent Antal tpl. M. S. mester: Jézus születése 102,
 103, 105
 Igny, apátság tpl. 288
 Imst, Laurentius kápolna 84
 Indianapolis, múzeum 93, 94
 Inota, kultúrház, Hincz Gyula: Mozaik 230
 Isenheim, tpl., Grünewald oltárképe 104
 Isztambul, Színán Kodzsa: Szülemán szultán türbéje
 64, 64
 Ják, tpl. kapu 195, 196
 Jitomir Múzeum Litvinov, Rombauer János arcképe 269
 Junies, tpl. középkori üvegfestmény 91
 Kálóz, ref. tpl. Böhm Ágoston: kehely 1833. 261, 264
 — — Günther Ferenc: kehely, 1833. 261, 262, 264
 — — — paténa 1838. 264
 Kassa, székesegyház, főoltár 288
 Kassel, Friedrichplatz rekonstrukciója 86
 Kerc, cisztercita apátság 91
 Klosterneuburg, Galeria, ifj. Rueland: Passió jelenetek
 104

- Köln, Benedek-rendi kolostor 286
 — Wallraf-Richartz Múzeum, Gaspar de Crayer képe 87
 Környe, ref. tpl. úrasztal serleg 257
 Krakó, dóm, Kincstár, kereszt 283
 — Nemzeti Múzeum, Ismeretlen művész: Sobieski a párkányi csatában 22, 24
 Krenns, Szőlészeti Múzeum 287
 Kremsier, Érseki Könyvtár: Anjou kori biblia 74
 Kremstein, Minorita tpl. 281
 Lascaux, barlangfestmények 90
 Lausanne, katedrális 287
 Leningrád, Czurkisz gyűjtemény, Theodoro Bruni (?):
 — Kislány lugasban 268, 268, 269, 270
 — Ermitage 79, 89, 292
 — Michelangelo: Rabszolga 282
 — Ruszkij Múzeum 92
 Lescure, Saint Michel tpl. oszlopfejei és kapuzata 91
 Leşnic, tpl. 87
 Levoča I. Lőcse
 Liège, Múzeum, Lambert Lombard rajzai 90
 Lille, múzeum, Jordaens rajza 288
 — — Pieter Lasztman képe 288
 Limoges, katedrális, galéria 288
 — S. Martin tpl. 91
 Linz, Neue Galerie 286
 — Martinskirche 84
 — S. Florian kolostor 90
 Liverpool, Walker Art Gallery 286
 — — John Opie művei 89
 London, W. S. Archer indiai miniatűr gyűjtemény 91
 — British Museum 86, 88, 89, 287
 — — Goya grafikái 290
 — — Parmigianino: Éva teremtése 8
 — — — Kompon utazó férfiak 6
 — — — Leányfej 1
 — — — Nő koszorút fon egy szárnyas ló nyaka köré 7
 — — — Proserpina 4
 — — — Ülő férfi kutyával 6
 — — — Vulkan Venust és Marsot hálóba fogva mutatja az isteneknek 5
 — Burlington House, Sebastiano Ricci képei 93
 — National Gallery 87, 89
 — — Altdorfer képe 89
 — — Hans Baldung Grien: Kálvária 103
 — — Courbet: Demoiselles au bords de la Seine 286
 — — Domenichino freskósorozata 93
 — — Goya: Wellington portré 88
 — — Michelangelo: Madonna 290
 — Royal Academy 91, 285, 286, 287, 289
 — — Michelangelo márvány tondója 290
 — gr. Seilern gyűjtemény 93
 — — Parmigianino rajz 8
 — Tate Gallery 87, 286
 — Temple Gallery 87
 — Victoria and Albert Múzeum 289
 — — Giov. Pisano szobra 90
 — Westminster apátság 288
 — Windsor Castle, Parmigianino: Fiú fej 1
 — — — Négy női fej 5, 8
 — — — Venus Amorról 8
 Los Angeles, Új Művészeti Múzeum 287
 Lovasberény, ref. tpl. Günther Ferenc: kehely 1824. 161, 262, 264, 265
 Lovászpátona, ev. tpl. 168
 Lőcse, Szt. Jakab tpl. oltára 283
 — Szt. Pál tpl. főoltár 85
 Ludwigsburg, kastély, Carlo Carlone freskója 284
 Lugano, Thyssen-Bornemisza gyűjtemény, Gérard David: Kálvária 103
 Lupasziget, Kozma Lajos villa 277
 Luzern, Kofler-Truniger gyűjtemény 283, 290
 Macerate, Palazzo Bonaccarsi 95
 Madrid, Escorial Múzeum 292
 — Királyi palota 96
 — Palaccio de Oriente 90
 Madrid, Prado 89, 292
 Marchiennes, apátság, Jan van Scorel oltárképei 284
 Maria Strassengel, zárándok tpl. 281
 Marosvásárhely, Bolyai Könyvtár, Somogyvári formuláskönyv 241, 242, 245
 Maulbronn, Cistercita kolostor 246
 Melbourne, Múzeum 86
 Melk, Jörg Breu kálvária képei 104
 Melle, Saint-Savin tpl. 288
 Memphis, múzeum 287
 Merseburg, tpl. 248
 Milano, Brera 286
 — — Giovanni Paolo Lomazzo: Önarckép: 285
 — — Castello Sforzesco, hangszergyűjtemény 95
 — — Crosti gyűjtemény képei 95
 — — Hanorah gyűjtemény képei 95
 — — katedrális tere, kora keresztény bazilika és baptisterium maradványai 285
 — — Franco Martinotti gyűjtemény képei 95
 — — Museo Poldi Pezzoli 82
 — — Santa Maria della Grazie, Leonardo: Utolsó vacsora 91
 Milwaukee, Múzeum 291
 Modena, Galerie Estense 96
 — katedrális 288
 Moissac, apátság tpl. 288
 — környéki tpl. 288
 Monor, ref. tpl. úrasztal serleg 257
 Montferran, ásatások 91
 Montreal, Museum, XVIII. sz.-i szobor a bécsi Ursula kolostorból 90
 Moszkva, Magángyűjtemény, Domanovszky Endre:
 — A negyvennyolcas zászlók átadása 116, 117
 — Puskin Múzeum 88, 92
 — Tretyakov képtár 140
 Moulins, reneszánsz kápolna 91
 Mogeni I. Bögöz
 München, Alte Pinakothek, Hans Pleydenwurff: Kálvária 104
 — — Rubens: Leukippos lányainak elrablása 149
 — — Le Valentin: Erminia a pásztrok között 282
 — Bayrisches National Museum 87, 90, 283
 — Galerie Ilas Neufort, ikongyűjtemény 85
 — Haus der Kunst 85
 — Jezsuita kolostor, kútszobor 282
 — Magángyűjtemény, Cola Petruccioli triptichon 283
 — Nationaltheater 86
 Münster, Landesmuseum 283
 Nagyigmánd, ref. tpl. II. Pécsváradi Sámuel: Úrasztal-serleg 1679., 1763. 257, 257
 — — — 1732. 257, 258
 — — — ön keresztelőtől 1774. 258
 — — — önkupa 1768. 258
 Nagymaros, ref. tpl. Úrasztal-serleg 1680. 257
 Nagyvácszony, Pálos kolostor 168
 Nantes, Múzeum, Orazio Gentileschi kép 288
 Nápoly, Capodimonte múzeum, Giov. Lanfranco rajzai 289
 Nasgenstadt, plébánia tpl. XVIII. sz.-i szobrai 85
 Neszmély, tpl. 168
 — ref. tpl. III. Pécsváradi Sámuel: ön kenyérszító 1770. 258
 — — — önkupa 1775. 258, 259
 New Orleans, Múzeum 89
 New York, Cooper Union Museum 90
 — Galerie Wildenstein, Henri Rousseau képek 90
 — The Solomon R. Guggenheim Múzeum 282
 — Carl W. Hamilton gyűjtemény, P. della Francesca: Kálvária 104
 — John the Divine tpl. Csajka István kelyhe 247
 — Magángyűjtemény, Zrínyi Miklós emlékbuzogánya 247, 251, 252, 252, 253, 254, 255, 256
 — — — Zrínyi búcsúja családjától 252, 254
 — — — feje 253
 — Metropolitan Museum, 81, 88, 89, 90, 91, 286
 — — Erzsébet királynő szárnyasoltára 247, 255
 — — XIV. sz.-i zománcozott oltárkép 90

- New York XIV. sz.-i szentségtartó 91
 — Museum of Modern Art 88, 89, 287, 292
 — Pierpont Morgan Library 287, 290
 — — XIV. sz.-i naptár miniatúrája 92
 — — Parmigianino: Festőműterem 5
 — — — Földön ülő lány 5
 — — — G. B. Piazzetta rajzai 90
 — Public Library 247, 255
 — Scholz János gyűjtemény, Parmigianino: Lukrécia 8
 — Silbermann Ábris gyűjtemény, Mátyás király kelyhe 247–251, 248, 250, 251, 255, 256
 Northampton, Smith College Museum of Art 249, 256
 Notre Dame de Grosbot, apátsági tpl. 288
 Nürnberg, Germanisches Museum 85, 282
 — Germ. Nat. Museum, Meister um Albrecht Dürer: Schreyer oltár 162
 — — Kress-Missalé 100, 105
 — — Régi hangszergyűjtemény 90
 — — ifj. Peter Vischer rajza 285
 — Kisters gyűjtemény német és németalföldi képei 86
 — Proun Cabinet, Parmigianino: Venus Ámorral 5
 Nymphenburg, porcelángyár 87
 Ohio, The Columbus Gallery of Fine Arts 249, 256
 Oldenburg, múzeum, Gerrit Pieters Swelick képe 92
 Oslo, Munch Múzeum, 86, 291
 Osnabrück, Gottschalk püspök sírfedő 284
 Ossiach, kolostor 281
 Ottobeuren, apátság tpl. 87, 283, 284
 Oxford, Christ Church College 286, 290, 292
 Padova Il Santo, Donatello oltára 95
 Pampelune, Museum, XII. sz.-i passió ábrázolása oszlop fő 88
 Pannonhalma, apátság, kerengő, kolostorudvar 284
 Párizs, Bibliothèque Nationale 88, 91
 — — Hokusai művei 96
 — — R. de Hooghe: Buda visszafoglalása I. 17, 18, 22
 — — — Székesfehérvár ostroma 21, 22
 — — Paul Limbourg: Szt. Jeromos szobájában 87
 — Cabinet des Estampes 287
 — Corbusier: XX. sz.-i Múzeum 287
 — Ecole des Beaux-Art rajzgyűjtemény, Parmigianino: Mária eljegyzése 7, 8
 — Galerie Charpentier 95
 — Karthausi kolostor 285
 — Louvre 88, 151, 153, 278, 282, 287, 288, 292
 — — L. Carracci: Szt. Péter penitenciája 289
 — — Anthonis van Dyck: I. Károly képmása 154
 — — Leonardo: Gioconda 89
 — — Michelangelo: Női fej (rajz) 290
 — — Parmigianino: Lányfej 1
 — — — Szt. Katalin eljegyzése 16
 — — Rubens: Búcsú 149, 154
 — — — Fourment Helén és gyerekei 149, 154
 — — Georges de la Tour: Szt. Magdolna előtt 91
 — — Whistler: Anyja ülvén 91
 — Musée des Arts Décoratifs 287
 — — Ismeretlen festő: Mária magyar királynő képmása 93
 — Musée d'Art Moderne 287
 — — Grandma Moses képei 88
 — Musée Galliera 88
 — Musée Jacquemart André 95
 — Notre Dame 90, 283
 — Opera, Chagall menyezetképterve 90
 — Saint Chapelle 91
 — Val de Grâce tpl. 289
 — Viselettörténeti Múzeum 286
 — Visitation tpl. 289
 Parma, Nemzeti Képtár 292
 — — Parmigianino: Madonna Szt. Jeromossal 8
 — — — Szt. Antal apát 9
 — San Giovanni Evangelista tpl. 1
 — — apsis, Anselmi: Szt. Ágnes freskó 1, 2, 16
 — — — Szent Flavia freskó 1, 2
 — — Cappella Bergonzi freskói 1
 Parma, San Giovanni Evangelista tpl. Első jobboldali kápolna Parmigianino freskója 2, 7
 — S. Maria della Steccata tpl. Orgonaszárnyak, Parmigianino: Szt. Cecília képe 1, 2, 4, 4, 7, 16
 — — — David 1, 2, 4, 4, 16
 Páty, ref. tpl. úrasztal serleg 257
 Pavia, Certosa homlokzata 92
 Pazirik, Szkíta sír 76
 Pécs, Idrisz Baba türbe 60
 — Jakovali Hasszán dzsámi 60
 — Kászim pasa dzsámi 59
 — — tiszszög alaprajzú pillérlábazat 60
 — — tiszszöggel záródó csillag alakú faablaktábla 63
 — Püspöki Múzeum, Kőtára, Fülkeiv 243, 246
 — Székesegyház, Népoltár kőfaragványai 243, 245
 — Uránváros, Kalló Viktor: Bányász 232
 Pécselyi, Öreghegy pincéi 169
 Peillon, tpl. XV. sz.-i falképe 91
 Petronell Schloss, Duna Múzeum 281
 Pfaffenhofen, plébánia tpl. 84
 Pierrefond, kastély 92
 Pisa, Campo Santo, Halál diadala 153
 Pistoia, Museo Civico 87
 Poitiers, Kereszt tpl. 288
 Pontigny tpl. 201
 Port Vendres, neoklasszicista épületei 288
 Pozsony, Klarissák tpl. 196
 Prága, Emmaus kolostor 292
 — — Hradcsin 25, 38
 — — Iparművészeti Múzeum, rézalakos limoge-i zománclemezek 285
 — — Nemzeti Galéria 25
 — — — Franz Sgrist képei 85
 — — Nemzeti Múzeum 92
 — — vár 85, 283, 292
 — — Kolozsvári Márton és György: Szt. György 199
 — — zsinagóga 168
 Providence, Museum 93, 94
 Puiset, várkastély 288
 Puyguilhem, kastély 91
 Ráckeve, ref. tpl. 242, 245, 246
 Raleigh, North Carolina Museum 86
 — — Aegid Quirin Asam: Imádkozó angyal szobra 89
 — — J. B. T. Riemenschneider szobrai 95
 Ravenna, S. Appolinare Nuovo 77
 Recklinghausen, Ikon Museum 94
 — — Kunsthalle, S. Amberg ikon gyűjteménye 85
 Regensburg, Schottenkirche St. Jakab északi románkori kapuzat 284
 — — zsinagóga 168
 Reims, katedrális 283, 287
 — — Saint-Remi tpl. stukkó oszlopfejei 91
 Rennes, Múzeum 287
 — — Toulouse Lautrec képei 89
 Richmond, Museum 94, 286
 — — Mellon gyűjtemény 90
 Ringling, Museum 90
 Riom Saint Amable tpl. kórusa 288
 Rişca, tpl. 87
 Roche-Guyon donjonja 91
 Róma, Lorenzo Bernini: Barcaccia kút 289
 — — Contarelli kápolna 284
 — — Farnese képtár 93
 — — Galeria Borghese, Tizian: Égi és földi szerelem 290
 — — Palazzo Altieri 93
 — — Pinacoteca Vaticana, Raffaello: Folignói Madonna 75, 77
 — — Quirinál palota 92
 — — Lanfranco freskó 289
 — — San Martino ai Monti tpl. 289
 — — San Pietro in Vincoli, Michelangelo: Mózes 291
 — — Santa Maria Antiqua 188
 — — Santa Maria Maggiore 91
 — — S. Spirito in Sassia, Andrea Palladio: Ciborium 91
 — — Vatikán, Raffaello: La disputa del Sacramento freskója 1
 — — A. da Sangallo: Cappella Paolina 284

- Roskilde, Székesegyház 288
 Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum 285
 — — de Hooghe: Nauplia 1687-es elfoglalása 22, 24
 Roussillon, gótikus tpl.-ai 91
 — tpl. románkori falképe 91
 Rufach, zsinagóga 168
 Saillac, tpl. kapuzat 288
 Saint-Benoît-sur-Loire, apátsági tpl. kripta oszlopfejei 92
 — Bazilika 92
 Saint-Denis, apátsági tpl. 288
 — Germain Pilon szobra 92
 Saint-Martin-des Champs tpl. 287
 Saint Maurice d'Agauze, apátság 287
 Saintonge, román kori emlékei 91
 Saint-Père-sous-Vézelay tpl. 288
 Saint Tropez, Múzeum 89
 Salzburg, „Altstadt” 281
 San Florian, kolostor 282
 San Francisco, Múzeum, Rubens: Rogier Clarisse portréja 286
 St. Pölten, Jakob Prandauer épülete 84
 Sarasota, múzeum 93, 95
 — Cirkusz-múzeum 90
 Sárbogárd, ref. tpl. kehely 1783. 264
 — — Rohrmüller Jakab: Úrvacsora tál 262, 264
 Sárkeresztúr, ref. tpl. Günther Ferenc: kehely 1830. 261, 262, 269
 — — Szentpéteri: kehely 1830. 262, 264
 Seden, várkastély 288
 Selle-sur-le-Bied, tpl. XVI. sz.-i festményei 92
 Senlis, múzeum, szoborfejek 288
 Siena, S. Pietro Ostile tpl. 163
 Sinai hegy, Szt. Katalin zárda 92
 Siresa, (Huesca) apátsági tpl. 288
 Solesnes, tpl. Sírhatétel síremlék 91
 Somerley, Earl of Normanton gyűjtemény, Parmigianino: Szt. Katalin eljegyzése 8
 Somogyvár, bencés apátság, párkánytöredék 243, 245
 Sonntagberg, tpl. I. C. Schletterer márványangyalai 84
 Soponya, ref. egyház 261
 — — Günther Ferenc: Kehely, 1845. 265
 — — — Paténa 1845. 265
 Sopron, Bencés tpl. 196
 — középkori zsinagóga 168
 Speyer, dóm 85
 Spire, székesegyház 288
 Stavelot, apátsági tpl. 288
 Stockholm, Nationalmuseum 85
 Strasbourg, katedrális 91, 288
 — — püspöki sírok 91
 — — Múzeum, Claude Dernet képe 288
 — — N. Largillière: La belle Strasbourgeoise 90, 290
 Stuttgart, Képtár, Rembrandt: Ónarckép 86
 — Staatsgalerie 91, 282, 283
 Sümeg, Püspöki kastély 168
 Sváty Antal I. Hontszentantal
 Székesfehérvár, egykori Alsóvárosi Szt. Márton tpl.
 sarokpárkánytöredéke 243, 243, 245, 246
 — István Király Múzeum, Böhm Ágoston: Trébelt ezüst cukortartó 261, 262, 266, 266
 — királyi bazilika 246
 — Kőtár, Faloszlop fejezet Ercsiből 244, 245
 — — festett kő és oszlopkeret Ercsiből 244, 244, 245
 — — hatszög alaprajzi mosdómedence 61
 — — ikerablak osztóoszloplábazat Ercsiből 244, 245
 — — ívbéllet töredék Ercsiből 242, 243, 245
 — — keretkő töredék Ercsiből 242, 243, 245
 — — sarokfaloszlop fejezet Ercsiből 242, 243, 245
 — — sarokpárkánytöredék Ercsiből 243, 243, 245
 — Pátzay Pál: 10-es huszárok emlékműve 157, 158, 159
 — Püspöki Kincstár, Günther Ferenc: Beteglátogató szelence, 1833. 265
 — — Rohrmüller József: kehely 1850. 262, 265, 265
 — ref. tpl. Günther Ferenc: kehely 1822. 265
 — — Rohrmüller Jakab: úrvacsoraszótkékhely 1854. 265, 266
 — Szt. Jakab tpl. romjai 261
 Szentábrahámtelék, monostor 242
 Szentendre, özv. Boromissza Tiborné gyűjteménye, Boromissza Tibor: Rab Rábi tér este, 215, 216
 — Onódi Béla gyűjteménye, Onódi Béla: Szentendrei ház 220
 — Szerb egyházművészeti gyűjtemény 273, 283
 Szigetszentmiklós, Csepel Autógyár kultúrháza, Blaski János: Mozaik 230
 Szigetújfalu, tpl. 241
 Szigetvár, Szülejmán dzsámi, imafülke 62
 — vár 64, 65, 66
 Szombathely, Isis szentély 168
 Szőny, római kori falképek 282
 Tata, Kuny Domokos Múzeum. I. Chr. Schletterer: Immaculata szobra 281
 — Vágóhíd 169
 Tendudia, kolostor, N. Pisano: Csempeoltárképei 290
 Tihany, Motel, sgrafitto 235
 Tîrgu Mureş I. Marosvásárhely
 Toledo, Múzeum, Greco képei 89
 — Santa Croce Múzeum 292
 — (USA), Museum 286
 Torino, Galleria d'Arte Moderna 292
 Toronto, Múzeum, Gregorio Guglielmi: Bécsi egyetem freskóvázlata 94
 — — — Filozófia 91
 Toulouse, Museum, XII. sz.-i passió ábrázolású oszlopfő 88
 — Saint Sernin tpl. 290
 — — szoborművei 91
 Tourett, kastély, Arles-i szarkofág IV. sz. 92
 Tournai, Notre Dame, St. Nicasius diptichon 105
 Tours, Művészeti Múzeum 90, 288
 — — Jacques Dumont le Romain képei 285
 Törökkoppány, turbános sírkő 61
 Turbék, Szülejmán szultán síremléke 64, 65, 66
 — — alaprajza 64
 Udine, képtár, Kernstok Károly: Vontató hajósok 153, 154
 — múzeum 287
 Utrecht, múzeum 285
 Vác, diadalív 200
 — székesegyház 200
 Val-de-Grâce, tpl. 93
 Vale Royal, Cisztercita apátság 91
 Vallery, XIII—XIV. sz.-i kastélyai 91
 Valromey, tpl. 287
 Vanues, székesegyház kincstár, XII. sz.-i festett ládika 92
 Varsó, Nemzeti Múzeum 286
 Velence, Doge palota 86
 — Marciana könyvtár 292
 — Museo Correr 282, 283, 285, 292
 — Palazzo Grimani, Francesco Salviati menyezet-freskói 86
 — S. Zaccaria tpl. Andrea del Castagno képei 95
 — Szt. Márk székesegyház 94
 Vendôme erődítmény 288
 — Szentháromság apátság, Szent Könny emlékműve 91
 Veneto, villák XVI. sz.-i freskói 93
 Verneuil, tpl. XV. sz.-i üvegfestménye 91
 Versailles, kastély 287
 Veszprém, Gizella kápolna 196
 Vicenza, Múzeum 89
 Villeneuve-les-Avignon, Enguerrand Quarton: Szent-háromságkép 92
 Villers, tpl. román kori falképe 91
 Viterbo, múzeum 87
 Voronet, tpl. falképei 87
 Wachock, cisztercita apátság 91
 Washington, National Gallery 285, 286
 — — Joos van Cleve: Férfi portré 90
 — — — Női portré 90
 — — Gentileschi: Lantos lány 89, 292
 — — Goya: Wellington portré 88
 Washington, National Gallery Verrochio: Giuliano de — — Medici 94 Textile Museum 87

Weltenberg, bencés kolostor tpl. 86
 Wien, Albertina 283
 — — Luca Giordano rajzai 84
 — — Parmigianino: Nők szatírral 8, 9, 15, 16
 — — — Proscopina rajz 16
 — Kincstár, „Szent lándzsa” ereklje 85
 — Kriegersarchiv, Leandro Anguissola: Szigetvár és környékének helyszínrajza 65, 66
 — Kunsthistorisches Museum 287
 — — id. Lucas Cranach: Kálvária 104
 — — Wolf Huber: Kereszt felemelése 104
 — — Parmigianino: Önarckép 1
 — Lichtenstein gyűjtemény, Joos van Cleve: Férfi portré 90
 — — — Női portré 90
 — — Gentileschi: Lantos 89
 — Marie am Gestade tpl. kőrusszobrai 84
 — National Bibliothek, cod 2722. Albrecht-miniátor: A kereszttvitel 103, 104
 — Österreichisches Staats Archiv, tiszteleti belépőjegy az 1845. kiállításra 25, 26
 Wien, Politechnikai Intézet 25
 — Staats-Rat, Hof u. Staats Archiv 38

Wien, Sterngasse-i házak 94
 — Tudományos Akadémia 84
 — — G. Guglielmi freskója 85
 — Unterer Belvedere Martin Altomonte mennyezetfreskója 84
 — — id. Rueland Frueauf: Passióssorozat 104
 — XX. sz.-i múzeum 86
 Wiener-Neustadt, főtér 281
 Worcester, Museum 90, 286
 — — Van der Neer képe 90
 Worms, zsinagóga 168

Xanten, Sz. Viktor apátsági tpl. 85

Zágráb, Iparművészeti Múzeum 287
 Zalaegerszeg, Párház, Konecsni György: Mozaik 230
 Zalavár, Kolostor kőfaragó műhelye 245, 246
 Zetting, tpl. XV. sz.-i üvegfestménye 91
 Zürich, Kunsthaus, Luzern-i Kofler-Truniger-i gyűjtemény középkori kispasztikák 283
 Zwettl, tpl. Jörg Breu oltárképe 104

Zsámbék, tpl. rom 77.

MUTATÓ MŰVÉSZEK SZERINT

Festők

Abate, Niccolo dell' 8, 95
 Aggházy Gyula 179
 d'Alba, Macrino 286
 Albani, Francesco 95
 Albrecht Miniátor 103
 Alt, Rudolf 281
 Altdorfer, Albrecht 87, 89, 102, 291
 Altichiero, Zevio da 94
 Altomonte, Bartolomeus 285
 Altomonte, Martin 84
 d'Ambrogio, Pietro Giovanni 163
 Ámos Imre 216—217, 222, 225, 226, 227, 229
 Amstel, Jan van 291
 Anguissola, Sofonisba 94, 287
 Anguissola, Leandro 65, 66
 Anna Margit 226
 Anselmi, Michelangelo 1, 2, 16
 Antoine, Charles 285
 Apáti Abrakovics Béla 226
 Apostolvértanúságok mestere 162
 Appiani, Giuseppe 87
 Aranyosmaróti I. Mester 162
 Arató János 226
 Arcimboldo, Giuseppe 281, 282
 Aretino, Spinello 163
 d'Arpino, Cavalier I. Cesari, Giuseppe
 Asam, Cosmes Damian 86
 Asselyn, Jan 284
 Ast, Balthasar van der 289
 Baán Béla 226
 Bachiacca (Francesco Uberrini dei Verdi) 92
 Baccio, Giovanni Battista 288—290
 Baegert, Derick 163
 Baglione, Giovanni 94
 Baldinelli, Armando 49
 Balduini, Adolfo 49
 Balen, Henrik van 81
 Bálint Endre 225, 226, 227
 Balogh László 226, 227
 Bán Béla 113, 113, 121—123, 132—134, 137, 137, 138, 141, 142, 216
 Banáti Sverák József 226
 Bandinelli, Baccio 93
 Bánovszky Miklós 226
 Bapteur, Jean de Fribourg 94
 Barabás Miklós 73, 141

Barcsay Jenő 74, 109, 132, 135, 136, 136, 141, 164, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 226, 227, 229, 230, 237
 Barocci, Federico 289
 Barra, Desiderio 90
 Bartha László 141
 Bartłomiejczyk, Edmund 48
 Bartolo, Andrea di 163, 282
 Bartolomeo, Andrea di 163
 Bastien Lepage, Jules 151, 180
 Bati I. mester 162
 Bazzani, Giuseppe 288, 290
 Beardsley, Aubrey Vincent 278
 Beccafumi, Domenico 1, 164
 Beck Judit 226
 Beck, Leonhard 87
 Bedoli, Girolamo 2, 8, 9
 Beert, Osias 290
 Bega, Cornelisz 16
 Bellini, Giovanni 95
 Belotto, Bernardo 94, 95, 281, 282, 286, 289, 290
 Beltrano, Agostino 94
 Bembo, Bonifacio 95
 Bence Gyula 239
 Bencze László 113, 113, 125, 128, 129, 133, 136, 136, 137, 139—142
 Benczur Gyula 179—183, 186, 187
 Bene Géza 226
 Benedek Jenő 112, 112, 115, 117, 118, 118, 121, 122, 128, 138, 138, 141
 Berda Ernő 108
 Berény Róbert 74, 110, 122, 141, 226, 229, 287
 Bergen, Dirk van den 95
 Bergmann, H. Eric 41, 47
 Bernáth Aurél 74, 111, 113, 119, 121, 121, 123, 131—133, 135, 136, 138, 139, 141, 142
 Berruguete, Alonso 291
 Bertola I. Jacopo Zanguidi
 Bianchi, Pietro 291
 Bigot, Théophile 286
 Binoit, Peter 282
 Bíró Mihály 110
 Bison, Giuseppe Bernardino 95
 Blaski János 229, 230, 235
 Boccaccimo, Camillo 96
 Bogdány Jakab 73
 Bokor Miklós 134, 142
 Bombelli, Sebastiano 284, 287, 290
 Bonainti, Andrea 163
 Bonasone, Giulio di Antonio 8
 Bonaventura, Segna di 95

- Bonito, Giuseppe 281
 Bononi, Carlo 95
 Bordás Ferenc 54, 55
 Borgianni, Orazio 289
 Boromissza Tibor 215, 216
 Borsos József 141
 Bosch, Hieronimus 104, 105
 Bossi, Francesco 292
 Both, Andrieas 291
 Both, Jan 291
 Botticelli, Sandro 281
 Boucher, François 95, 289, 290, 292
 Bouttats, Gaspar 22
 Böhm Pál 187
 Bramanti, Bruno 49
 Bray, Salamon de 289
 Breu, Jörg 102, 104, 281
 Breznay József 141, 124, 127, 141
 Brocky Károly 73
 Bronzino, Angelo 93, 95
 Brueghel, Jan 281
 id. Brueghel, Pieter 115, 283, 285, 292
 Bruni, Theodor 268, 268, 269
 Buday György 50, 55
 Bulder, Nicco 48
 Burgkmair, Hans 104
 Burljuk, David 167

 Cabrière, del Valle 55
 Callot, Jacques 88, 93
 Cambiaso, Luca 90, 95, 285
 Campion, Valentin 1e 46
 Canal, Antonio 85, 290
 Canaletto I. Belotto Bernardo
 Cannas, Battista Ardaud 44, 50
 Caravaggio, Michelangelo da 93—96, 284, 289, 292
 Carlevarijs, Luca 95, 282, 292
 Carlone, Carlo 284, 290
 Carneio, Antonio 284, 287, 290
 Caron, Antoine 288
 Caroto, Giovan Francesco 285, 291
 Carpaccio, Vittore 86, 87, 93, 96
 Carpione, Giulio 292
 Carracci, Annibale 89, 92, 289, 290
 Carrière, Eugène 188
 Casanova, Francesco 282
 Casorati, Felice 292
 Castagno, Andrea del 95, 285
 Cerano I. Crespi Giovanni Battista
 Cesari, Giuseppe 284
 Cézanne, Paul 173, 174, 182—186, 188, 189, 215, 248
 Chagall, Marc 90, 166, 217, 286
 Chardin, Jean Baptiste Simeon 290
 Chavannes, Puvis de 151
 Christiani, Giovanni di Bartolomeo 163
 Cigoli, Ludovico 95
 Cima, Conegliano da 89, 91, 94, 95
 Cimabue 291 (Cenni di Pene)
 Cisari, Giulio 49
 Clerisseau, Charles Louis 93
 Cleve, Loos van 90
 Clovio, Giulio 290
 Codino, Francesco 282
 Colomès, Jérôme 95
 Conrád Gyula 55
 Constable, John 151, 186
 Constain, Pierre 288
 Copley, John Singleton 94
 Correggio (Antonio Allegri) 1, 16, 287, 290, 291
 Cortona, Pietro de 85, 93, 285
 Cossa, Francesco del 282
 Courbet, Gustave 151, 282, 286
 Coypel, Antoine 285
 Coypel, Noël 285
 Coypel, Noël Nicolas 285
 Cozzarelli, Guidoccio 163, 282
 Cranach, Lucas 102, 104, 190, 282
 Crane, Walter 274, 278

 Crayer, Gaspar de 87
 Crespi, Giovanni Battista 95, 283, 389, 291, 292
 Crivelli, Carlo 89
 Czene Béla 122, 138, 138
 Czigány Dezső 181
 Czimra Gyula 226
 Czóbel Béla 79, 109, 141, 216, 226, 227, 287
 Csáki-Maronyák József 113, 113, 115, 120, 128, 133, 138, 141
 Csekei Zoltán 115
 Cserepes István 229
 Csernus Tibor 236, 238
 Csi-Paj-Si 58
 Csók István 74, 179, 180, 187
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar 89, 132, 166, 173, 177, 186, 189, 190

 Darvas Árpád 236
 Daubigny, Charles François 287
 Daumier, Honoré 48, 151
 David, Gérard 103
 David, Jacques Louis 151
 Degas, Edgar 93, 180
 Deim Pál 224, 226, 227
 Delacroix, Eugène 88, 151
 Deli Antal 222, 226, 227
 Delitalia, Mario 50
 Demjén Attila 125, 127
 Derkovits Gyula 53, 55, 74, 110, 111, 115, 118, 119, 120, 130, 132, 138, 139, 140, 142, 156, 157, 158, 174, 190, 214, 217, 224, 229
 Deruet, Claude 288
 Dési Huber István 108, 111, 115, 130, 141, 156, 224, 226, 227, 338
 Diener Dénes Rezső 226
 Divéky József 53, 55
 Diziani, Gaspare 163, 286
 Dolci, Carlo 94
 Domanovszky Endre 113, 114, 115, 116, 117, 123, 124, 125, 126, 133, 139, 140, 141, 227, 229, 230, 235
 Domenichino (Domenico Zampieri) 89, 93, 94
 Domján József 190
 Dorigny, Ludovico 95
 Dossi, Dosso 282, 283
 Doyen, Gabriel François 88
 Döbröczöni Kálmán 226
 Drahos István 49, 56
 Duccio, Buoninsegna di 63
 Dufy, Raul 287
 Dughet, Gaspar 94
 Duray Tibor 141
 Dürer, Albrecht 43, 50, 86, 87, 93, 102, 162, 284
 Dyck, Anthonis Van 86, 93, 95, 149, 154

 Effel, Jean 229
 Egger, Carl 284
 Egrý József 109, 110, 111, 132, 141, 181, 214, 217, 224
 Eigel István 235
 Ék Sándor 112, 112, 121, 125, 128, 131, 132, 133, 142
 Elekffy Jenő 133, 133
 Elsheimer, Adam 87, 285
 Elsner Jakob 100, 105
 Erdei Viktor 188
 Erdős, Paul 55
 Erni, Hans 229
 Escalante, Juan Antonio de Frias y 89
 Eybl, Franz 28, 28
 Eyck, Kaspar van 285

 Fadrusz János 70
 Faldoni, Antonio 8
 Farleigh, John 41
 Favorszkij, Vladimir Andrejevics 25
 Fáy Dezső 55
 Febre, Claude Le 88
 Fei, Paolo di Giovanni 290
 Fejes Gyula 128

- Feledy Gyula 229, 230
 Félegyházi László 122
 Felekiné Gáspár Anni 115, 115, 133
 Fényes Adolf 74, 110, 136, 180, 215, 226, 227, 229
 Fenyő A. Endre 108, 111
 Ferenczy Károly 74, 110, 111, 120, 132, 164, 170, 180, 181, 186, 189, 214, 215, 226, 227
 Fernandi, Francesco 289
 Ferrari, Defendente 291
 Ferrari, Gregorio de 96
 Fery Antal 55
 Feszty Árpád 179, 182
 Fetti, Domenico 163
 Feuerbach, Anselm 284
 Filipuccio, Memmo di 94, 291
 Finne, Henrik 50
 Fiorentino, Rosso 289, 292
 Flandes, Juan de 284
 Floris, Frans 289
 Folli, Sebastiano 86
 Fontebasso, Francesco 163
 Fónyi Géza 125, 128, 132, 226
 Foppa, Vincenzo 163
 Fosse, Charles de la 285
 Fouché, Nicolas 285
 Fougeron, Ignace 232
 Fra Angelico (Fra Giovanni Piesole) 94
 Fragonard, Jean Honoré 281
 Francesca, Piero della 94, 104
 Franciabigio, (Francesco di Cristofano Bigi) 94
 Frigyes oltár mestere 162

 Gábor Pál 109
 Gáborjáni Szabó Kálmán 51, 55
 Gacs Gábor 236
 Gácsi Mihály 55
 Gadányi Jenő 141, 227
 Gaddi, Taddeo 163
 Gaignières, 287
 Gainsborough, Thomas 90
 Gálffy Lola 226
 Galicer Imre 226
 Gallasz Magda 226
 Gallego, Pedro 89
 Gallen-Kallela, Axelit 182, 186
 Gamberini, Giuseppe 290
 Gauguin, Paul 40, 151, 183–186, 188
 Gaulli I. Bacciccio
 Geissler, Wilhelm 44
 Genga, Girolamo 291
 Gentileschi, Orazio 89, 163, 288, 292
 Gergely Tibor 191
 Géricault, Théodore 90, 151
 Gerini, Niccolò di Pietro 89
 Gheeraerts, Marcus ifj. 93
 Gherardini, Alessandro 95
 Ghezzi, Pierleone 94
 Giaquinto, Corrado 288
 Giordano, Luca 89, 95
 Giorgio, Francesco di 163
 Giotto, (Giotto di Stefano) 95
 Giotto, di Bondone 94, 173
 Giovanni, Matteo di 282
 Glatz Oszkár 180
 Goes, Hugo van der 290
 Gogh, Vincent van 114, 151, 173
 Goldmann János 141
 Goltius, Hendrick 289
 Goncsarova 167
 Goya, y Lucientes Francisco de 48, 88, 89, 94, 95, 283–286, 289, 290
 Göllner Miklós 219, 226, 227
 Götting, Johann Peter 72, 72
 Graber Margit 226
 Graff, Anton 86, 282
 Gran, Daniel 282
 Grapinelli, Flaminio 282
 Graziani, Ercole 95

 Greco, Domenico Theotocupuli 89, 93, 94, 285, 286
 Grien, Hans Baldung 103, 105, 162
 Grigorescu, Lucian 87
 Gross, Georg 47
 Grosso, Amletto del 50
 Grünwald, Mathias 93, 102, 104
 Guardi, Francesco 94, 95, 286, 290
 Guglielmi, Grigorio 84, 85, 91, 286
 Gulácsy Lajos 189
 Guttuso, Renato 229, 232, 292
 Gyertyafény mester I. Bigot, Théophile

 Haarlem, Cornelis van 289
 Haffner, Johann Christoph 22
 Hals, Frans 85, 92, 93
 Harrewijn, Jacobus 22
 Házy Károly 131, 138, 142
 Heincz Henrik 226
 Helm Elza 226
 Herman Lipót 215
 Hermes, Gertrude 45
 Hikádi Erzsébet 138, 138
 Hincz Gyula 120, 122, 123, 138, 226, 227, 235
 Hiroshi, Gima 57
 Hložník, Vincent 45
 Hogarth, William 93
 Hogenberg, Nicolaus van München 284
 Hokusai 96, 282
 Holbein, Hans 50, 77, 92, 93
 Hollar, Wenceslaus 289
 Holló László 229
 Hollósy Simon 52, 119, 186
 Holzer, Johann Evangelist 282
 Hooghe, Romeyn de 17–24, 18–21, 23
 Hsü Pei-Hung 58
 Huber, Wolf 104
 Huszár Ferenc 162

 Imperiali I. Franceso Fernandi
 Imre István 113, 117, 117, 125, 128, 129, 142
 Ingres, Jean Dominique 151, 282
 Inocent Ferenc 180
 Iván Szilárd 125, 128, 128
 Iványi Grünwald Béla 180, 187, 188, 215, 226

 Jankó János 214, 226
 Jánosréti Mester 105, 162
 Jaquerio, Giovanni 94
 Jeges Ernő 226
 Jeli Ferenc 226
 Johnes, David 45
 Jollain, Pierre 289
 Jordanes, Hans 288, 290
 Józsa János 54, 56
 Junkers, A. 46
 Juvigny, Carl Joseph 20

 Kacziány Ödön 179, 182, 186
 Kádár György 112, 113, 119, 120, 120, 133, 136, 136, 137, 142, 235
 Káldor László 109
 Kandinsky, Vaszilij 166, 217, 282
 Kandó Gyula 226
 Kántor Andor 217, 219, 226, 227
 Kassák Lajos 108, 141, 166, 217, 229, 235
 Kelemen Emil 227
 Kent, Rockwelt 47
 Keserű Ilona 236
 Ketel, Cornelis 285
 Kernstok Károly 74, 143–154, 144, 145, 149, 150, 151, 180, 181, 189, 226
 Kézdi Kovács László 179, 180, 186
 Kirchner, Johann Gotlieb 87
 Kislinger, Max 48
 Klee, Paul 166, 272
 Klimt, Gustav 90, 144, 146, 281
 Kmetty János 108, 226, 227
 Kneller, Godfrey Sir 290

- Knüpfer, Nicolas 285
 Koerbecke, Johann 87
 Kokas Ignác 230
 Kokoschka, Oscar 102, 281
 Kollwitz, Käthe 40, 43, 58, 156
 Kolozsvári Tamás 103, 105, 162
 Kondor Béla 52, 55, 177, 231, 236
 Konecsni György 109, 110, 119, 120, 120, 123, 133, 140, 141, 142, 230, 235
 Konfár Gyula 229, 230
 Korga György 236, 238, 238
 Korniss Dezső 109, 141, 166, 167, 217, 221, 222, 225, 227, 229
 Kós Károly 55
 Kósza Sipo László 224, 227
 Koszta József 74, 110, 134, 141, 229
 Körmendi Frim Emil 227
 Körösfői Kriesch Aladár 182, 186
 Krakker János Lukács 197
 Kulisiewicz, Tadeusz 43, 48, 49
 Kunt Ernő 56
 Kurucz D. István 113, 142
- Lagrenée, Louis Jean François 94
 Lakner László 235, 236
 Landi, (Neroccio di Bartolomeo di Benedetto) 85
 Lanfranco, Giovanni 289, 291
 Largillière, Nicoles de 90, 288, 290
 Larionov, 167
 Lastman, Pieter 288
 Lebegyeva, Ostroumova 52
 Le Brun, Charles 93
 Legéndi József 128, 133
 Leighton, Clara 45
 Leitch, W. C. 73
 Lely, Peter Sir 94
 Lemberger, Georg, 87 284
 Lenbach, Franz von 151
 Leonardo da Vinci 89, 91, 94, 189, 289
 Lesznai Anna 189
 Le Valentin, Jean 282
 Leyden, Lucas van 91
 Lienz, Egger 281
 Limbourg, Paul 86
 Limburg testvérek 88, 92
 Liotard, Jan Etienne 282
 Lomazzo, Giovanni Paolo 285
 Lombard, Lambert 90
 Longhi, Pietro 95
 Lopez, Juan Pedro 286
 Lorenzetti, Ugolino 162
 Lorck, Melchior 85
 Lorrai, Claude 85, 88, 89, 283
 Lotz Károly 73, 179, 180, 181, 186
 Lucchese, Michaeli Grechi 291
 Lübecki biblia mestere 284
 Lys, Jan 163
- Machuca, Pedro 89
 Mácsai István 113, 124, 127
 Madarász Viktor 119, 183, 253
 Maffei, Francesco 288
 Magnasco, Alessandro 90, 95
 Magyar Mannheimer Gusztáv 180, 186, 187
 Maino, Juan Battista 92
 Makart, Hans 253
 Makrisz Zizi 55
 Malevics, Kazimir 167, 168
 Manet, Eduard, 151 181, 184, 248
 Manetti, Fernando 163
 Manussis, 48
 Maratta, Carlo 93
 Marc, Franz 167
 Márffy Ödön 109, 141, 146, 181, 229
 Margittay Tihamér 141
 Márk Lajos 179, 180, 186
 id. Markó Károly 73
 Mariège, Jean 288
- Marquet, Albert 292
 Martini, Simone 92, 163
 Martyn Ferenc 113, 141, 175
 Masaccio (Tomaso di Giovanni di Simone Guidi) 92, 148, 151, 152, 153
 Maserel, Frans 41, 42, 47, 48
 Masolino da Panicale 96, 104, 105, 152, 153
 Maso, Martinez del 88
 Massone, Alexandriai Giovanni 88
 Mata János 49, 55
 Máté András 236
 Maulbertsch, Franz Anton 84, 86, 88, 95, 287
 Mazzoni, Sebastiano 283
 Mazzucchelli, Pier Francesco 288
 Mednyánszky László 74, 133, 180, 187
 Meister der Augsburger Malerbildnisse 284
 Meister des Cleve Studienbuches 283
 Meister mit dem Blattfries 284
 Melegh Gábor 73
 Mellon, Paul 290
 Melzi, Francesco 1
 Memling, Hans 163
 Memmi, Lippo 94
 Menaboni, Giusto de 291
 Mészöly Géza 73
 Metz, Conrad Martini 8
 Meytens, Martin van 281
 Miháltz Pál 227
 Millet, Jean François 148
 Miquard, Nicolas 289
 Modok Mária 227
 Moholy Nagy Béla 166
 Mola, Pier Francesco 289
 Molnár C. Pál 53, 55
 Molnár László 141
 Monaco, Lorenzo 290
 Moncalvo, 291
 Montagne, Bartolomeo 292
 Morandi, Giorgio 291
 Morazzone I. Pier Francesco Mazzucchelli
 Morbiducci, Publio 49, 50
 Moreau, Gustave 88
 Morelli Gusztáv 286
 Morganti, Renato 50
 Moses, Grandma 88
 M. S. mester 97–106
 Mucha, Alphons Maria 279
 Munari, Cristoforo 292
 Munch, Edward 40, 50, 52, 86, 291
 Munkácsi Mihály 73, 110, 111, 119, 130, 132, 133, 180, 187, 189
 Musa, Romeo 49, 50
- Nagy Balogh János 74, 134, 189, 229
 Nagy Imre 55
 Nagy István 134
 Naldini, Battista 86
 Neer, Aerst van der 90
 Nemes Lampérth József 74, 217
 Németh József 230, 232
 Neroccio di Bartolomeo di Benedetto 95
 Niccolo, Andrea di 163
 Nicolo, Antonio di 96
 Nogari, Giuseppe 290
 Nógrády Sándor 186
 Nolde, Emil 43
 Nomé, François 90
 Novotny Emil Róbert 227
- Oelmacher Anna 131
 Olgyai Viktor 179, 182
 Ónodi Béla 220, 226
 Opie, John 87, 89
 Orient József 73
 Orley, Berend van 163
 Orosz Gellért 128

Orosz János 229, 230, 236, 238
Orozco, José Clemente 56, 252

Paál László 73
Pai, Unsoung 58, 58
Paizs Goebel Jenő 216, 226
Pálik Béla 179
Pándy Lajos 226
Paolini, Pietro 95
Papp Gábor 236
Papp Gyula 133
Parkeer, Agnes Miller 45
Parmigianino, Francesco Mazzuoli 1-16, 3-15, 84, 93,
95, 285, 287, 291
Passeri, Giovanni Battista 289
Pásztor Gábor 236
Patocchi, Aldo 49
Pellegrini, Giovanni Antonio 89, 289
Pencz, Georg 282
Perahim, J. 55
Perino, Jacopo 92
Perlrott Csaba Vilmos 133, 181, 227
Pesellino, Francesco 105
Petrucchioli, Cola 283
Pianca, Giuseppe Antonio 94
Piazzetta, Giovanni Battista 90, 95
Picasso, Pablo 227
Pietro, Sano di 95, 164
Pignoni, Simone 289
Pinturicchio (Bernardus de Betto Biagio) 89
Piombo, Sebastiano del 92
Pirk János 227
Pisanello, Antonio 88
Pleydenwurff, Hans 104
Poll Hugó 180
Pollaiuolo, Antonio 89, 95, 152
Pollak, Jan 162
Pontorno, Jacopo 92, 94, 283
Pór Bertalan 112, 121, 128, 131, 132, 156, 160
Posada, José Quadaupe 56
Post, Frans 87, 92
Postiglione, A. 43
Poussin, Nicolas 89, 285, 290
Preti, Mattia 163
Puga, Antonio 81

Quercia, Priamo delle 289

Raffaello, Santi 1, 7, 86, 88, 89, 93, 282
Rákosi Zoltán 128, 142
Ramsay, Allan 289
Raoux, Jean 292
Raszler Károly 229
Redő Ferenc 134, 141, 142
Rékassy Csaba 55
Rem, Gaspar 292
Rembrandt van Rijn 48, 75, 86, 92, 152, 178, 186,
190, 282, 284, 285, 290
Remsey Iván 227
Reni, Guido 87
Renoir, Auguste 151, 248
Repcze János 115, 128
Réti István 217, 226
Rezes Molnár László 89, 229
Ribalta, Francisco de 89
Ribera, Jusepe de 163
Ricchi, Pietro 283
Ricci, Marco 85, 94, 95, 283, 291
Ricci, Sebastiano 93, 289
Rippl-Rónai József 74, 109, 141, 180, 181, 183, 186-189
Rivera, Diego 56, 156, 160
Rjepin, Ilja Jefimovics 130, 132
Robert, Hubert 95
Roberti, Ercole de 282
Rolli, Antonio 290
Rolli, Giuseppe 290
Romain, Jacques Dumont le 285
Romano, Antoniazio 291

Romano, Giulio 8
Romanino, Girolamo 86, 93
Rombauer János 268, 269, 270
Romney, George 286
Rothluff, Carl Schmidt 43
Rosendaal, 48
Rossem, R. 42
Rousseau, Henri 90
Rozgonyi László 218, 226
Rubens, Peter Paul 88, 93, 148, 149, 154, 285, 286,
289, 290, 291
Rudnay Gyula 74, 133, 134, 141
Rueland, Frueauf id. 104
Rueland, Frueauf ifj. 104
Sakhorskaya, O. 45
Salviati, Francesco 86, 92
Sarkantyú Simon 125, 127
Sassetta, Stefano Giovanni de 94, 163
Savoldo, Giovanni Girolamo 95
Schaffner, Martin 162
Schalcken, Godfried 284
Schallhas Károly Fülöp 73
Schänfelein, Hans 281, 282
Schecroun, J. P. 285
Schiele, Egon 90
Schmidt, Johann Martin 282
Schmidt, Karl 43
Scholz Erik 121
Scholz János 292
Schoner, E. 44
Schongauer, Martin 103, 103, 105
Schönberger Armand 227
Schubert Ernő 141, 227
Scorel, Jan van 284
Scotin, Gérard Jean Baptist 290
Segonzac, André Dunoyer de 89
Seres János 55
Servolini, Luigi 47, 49, 50, 54
Settignano, Desiderio da 291
Siena, Ugolino da 163, 164
Signac, Paul 88
Signorelli, Luca 291
Sigrist, Franz 85
Silva, Vieira de 287
Siqueiros, David Alfaro 56, 232
Skoczylas, Wladyslaw 53
Skutetzky Döme 141
Sleper, J. 43
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 1, 191
Sogliani, Giovannantopio di Francesco 86
Sogra, B. 45
Somos Miklós 229, 230, 236
Soreau, J. 282
Spányik Kornél 141
Spillenberger János 73
Squarcione, Francesco 292
Staikoff, Wesselin 49
Stuck, Franz von 151
Suarez, Ruisdael 56
Sugár Andor 108, 141
Swelick, Gerrit Pieter 92
Szablya Frischauf Ferenc 188
Szabó Ákos 234, 236, 238
Gy. Szabó Béla 47, 55
Szabó Elemér 215, 226
Szabó Vladimir 133, 134, 139
Szabó Zoltán 229, 230
Szalay Ferenc 229, 230, 236
Szánthó Imre 227
Szántó Piroska 222, 227
Szászfalvi mester 162
Székely Bertalan 73, 119, 180, 253
Szendi Steitt Antal 141
Szenes Ernő 287
Szentgyörgyi Kornél 125, 128
Szentiványi Lajos 74, 141
Szilvássy Nándor 236

Szin György 227
 Szinyei Merse Pál 74, 109, 110, 119, 187
 Szobotka Imre 227
 Szöllösi Endre 141
 Szőnyi István 74, 113, 123, 123, 124, 124, 133, 138, 141, 142, 229, 286
 Szősz Jenő 227
 Szuly Angela 227
 Szurcsik János 229, 230, 233

Telepy Károly 180, 186, 188
 Teniers, David 84
 Than Mór 119
 Thorma János 119, 187
 Tideman, Philip 289
 Tiepolo Domenico 93
 Tiepolo, Giovanni Battista 85, 86, 94, 95, 292
 Tihanyi Lajos 189
 Tintoretto, Jacopo Robusti 85, 95
 Tizian, Vecellio 87, 93, 151, 152, 290
 Tobisch Ilona 227
 Tommé, Luca di 163
 Tornyai János 119, 134, 226, 227
 Toroczkay Oswald 141
 Toscano, Guidobaldo 291
 Toschi, Paolo 86
 Tóth Imre 229, 230
 Toulouse-Lautrec, Henri 151, 187, 292
 Tour, Georges de la 91
 Toussaint, André 42
 Trautmann, Johann Georg 87
 Trento, Antonio da 283
 Troger, Paul 84, 102, 283
 Troy, Francois de 289
 Tury Mária 230

Ucello, Paolo 290
 Uitz Béla 74, 217
 Ujvári Lajos 121
 Uric, Gavril 284
 Uyttenbroeck, Moyses van 285

Vaga, Perino del 291
 Vágó Pál 179
 Vajda Lajos 164–168, 165, 166, 167, 216, 217, 222, 223, 225, 227, 228
 Vanni, Andrea 86
 Varallo, Tanzio da 291
 Varga István Ilosvai 220, 226, 227
 Varga Nándor Lajos 55
 Varsányi Pál 56
 Vasari Giorgio 86
 Vass Elemér 141
 Vaszary János 115, 180, 182, 186, 188
 Vaszkó Erzsébet 227
 Veen, Otto van 289
 Velazquez, Diego de Silva y 75, 286, 289
 Veneziano, Paolo 292
 Venturelli, Jose 43, 56, 57
 Vermeer van Delft 282, 290
 Verona, Michele da 163, 285
 Veronese, Paolo 85, 95
 Vicentino, Andrea 290
 Vico, Enea 4, 6, 16
 Vidai-Brenner Nándor 115, 120
 Vignon, Clauda 286, 291
 Viklau-i Madonna mestere 288
 Vinckboons, David 92
 Vivarini, Rodolfo Palluchini 89, 93, 96
 Vouet, Simon 85, 94, 288
 Vörös Géza 227
 Vrancx, Sabastian 282
 Vuillard, Jean Edouard 187

Wagner Sándor 119
 Waldmüller, Ferdinand Georg 282
 Wathay Ferenc 73
 Watteau, Antoine 289, 290

Weenix, Jan 289
 Wertmüller, Adolph Ulrich 94
 Weyden, Goossen van der 163
 Whistler, James Mac Neill 91, 290
 White, Charles 43, 56
 Wilson, Richard 289
 Winsendorfi mester 162
 Woyty-Weinmer, Hubert 48
 Wright, John Buckland 45

Zahariev, Vaszil 53, 54
 Zanguidi, Jacopo 290
 Zemplényi Tivadar 180, 183, 226
 Zenale, Bernardo 94
 Zetti, Italo 49, 50
 Zichy Mihály 93, 287
 Ziem, Felix 287
 Zompini, Gaetano Gherardo 96
 Zoppo, Marco 87
 Zotto, Angelo 89
 Zuccarelli, Francesco 95
 Zuccaro, Taddeo 93
 Zündt, Mathias 254
 Zurbaran, Francesco de 284

Szobrászok

Algardi, Alessandro 291
 Asam, Aegid Quirin 86, 89
 Astl, Lienhard 282

Bandinelli, Baccio 291
 Barlach, Ernst 40, 43
 Beck Ö. Fülöp 159
 Begarelli, Antonio 290
 Bernini, Lorenzo 289
 Bokros Birman Dezső 109, 158, 159
 Borsos Miklós 74, 130, 229
 Bustelli F. A. 87

Canova, Antonio 164
 Christophorus-Meister 87
 Csorba Géza 159

Donatello (Donato di Nicolo di Betto Bardi) 95, 188
 Donner, Georg Raphael 84
 Dosoftei 284

Emler, Laurence 285
 Erhart, Michel 87

Farkas Aladár 131
 Feichtmayr, Johann Michael 282
 Ferenczy Béni 74, 143, 157, 158, 159, 229
 Ferenczy István 164
 Feuchtmayer, Josef Anton 283

Ghiberti, Lorenzo 290
 Gislebertus, 94
 Goldmann György 108, 141, 157, 160
 Guggeibichler 281
 Günther, Ignaz 84

Herberger, Dominikus 85
 Hildebrand, Adolf 158
 Houdon, Jean Antoine 284, 286

Izsó Miklós 174, 178, 189, 190

Jakovits József 109

Kalló Viktor 232
 Kalmár Elza kövesházi 188
 Kändler, Tobias 87
 Kerényi Jenő 139, 230, 235
 Kern, Leonhard 282
 Kirchner, Johann Christian 87

Kiss István 142
Kucs Béla 227

Le Maître de Chaource 291

Maillol, Aristide 158
Makrisz Agamemnon 232, 235
Markup Béla 67–72, 67–72
Maurer Ferenc 227
Medgyessy Ferenc 130, 158, 159, 229
Mészáros László 141, 155–160, 227
Meunier, Constantin 148, 149, 187, 188
Michelangelo Buonarroti 74, 85, 89, 151, 152, 282, 283,
285, 290, 291
Mikus Sándor 229
Minio, Tiziano 86, 87
Moore, Henri 229

Origo, Clemente 67

Palladio, Andrea 91
Pátzay Pál 112, 133, 141, 157, 158, 159, 271
Petel, Georg 283
Pigalle, Jean Baptista 289
Pilon, Germain 92
Pio, Angelo 95
Pisano, Giovanni 90, 93, 94
Pisano, Nicola (Nicola d'Apulia) 290
Polykleitos 176
Puget, Pierre 290

Riemenschneider, Julius Bier Tilman 95
Rochereau, Julien 288
Romanelli, Raphael 67
Róna József 154
Rosselino, Bernardo 92
Roubiliac, Louis François 89
Rustici, Giovan Francesco 94
Rysbrack, Michael 93

Schletterer, Jakob Christoph 84, 281
Segesdy György 232
Settignano, Desiderio de 92
Somogyi József 139, 141, 232, 235
Soós Vilmos Szamosi 227
Straub, Johann Baptist 282
Straub, Josef 282
Strobl Alajos 186, 187
Sturm, Anton 85, 283

Tar István 141, 232
Telcs Ede 186
Thorwaldsen, Bertel 164

Vedres Márk 90, 154
Verhelst, Alois 85
Verocchio, Andrea del 94
Vilt Tibor 108, 141, 159, 232
Vischer, Peter 285

Webb, Philip 274, 278

Zala György 183, 186, 187
Zumbo, Gaetano Giulio 290

Építészek

Alberti, Cherubino 93
Ashbee, Charles Robert 278
Bergh Károly 168
Bramante, Donato d'Angelo 291

Le Corbusier 182, 287

Diescher Antal 168

id. Eckermann József 169
ifj. Eckermann József 169

Fellner Jakab 169, 272
Fischer, Johan Michael 87
Fischer, Karl 86
Frey Lajos 168

Gerl Mátyás 272
Gottgeb Antal 168

Hefe, Melchiar 200
Hikisch Rezső 68
Hild József 168, 169
Hildebrand, Johan Lucas von 85
Honnecourt, Villard de 88

Kasselik Fidél 168
Kaiser Lipót 168
Kozma Lajos 274–280
Krölich Antal 168

Lajta Béla 169
Lechner Ödön 182, 186
Lohr János 168

Mackintosh, Charles Rennie 278, 279
Mansard, Jules Hardouin 93, 289
Medgyaszay István 182, 186
Montreuil, Pierre 288

Olbrich, Joseph 279

Pán József 168
Pollack Ágoston 169
Pollack Mihály 34
Prantner, Jakob 84

Rados Jenő 168

Saint-Jean, Pierre de 288
Sangallo, Antonio da 284
Schussek Pál 169
Szinán Kodzsa 64

Tardos-Krenner Viktor 67

Velde, Henry van de 279
Viollet le Duc, Eugène Emmanuel 283

Wieser Ferenc 168

id. Zitterbarth Mátyás 168
Zofahl Lőrinc 168

Iparművészek

Bléville, Mathieu üvegfestő 91
Bory István ötvös 261, 266
Böhm Ágoston ötvös 253, 255, 256, 261–263, 266,
266, 267
Bösenbak Ignác ötvös 262
Brüll Mór aranyműves 30

Coffin Károly bútortervező 28, 32
Csáforti Tóth Teréz iparművész 30
Csajka István ötvös 247

Eckmann, Otto iparművész 279
Eisele Antal divattervező 30
Engelbert, Hebel divattervező 30

Fanari András ötvös 261, 263, 266, 267
Felbenbauer István ötvös 262, 266, 267
Ferenczy Noémi gobelintervező 74
Fischer Mór porcelánkészítő 26, 30, 32

Giergl Alajos ezüstműves 36
Günther Alajos ötvös 262, 263, 264
Günther Ferenc ötvös 261, 262, 265, 267
Gyenes István divattervező 30
Gyurakovics Ötvös Mihály, Nemes, ötvös 259

Haberern Lajos szőnyegtervező 32
Hackl Károly ötvös 261, 266, 267
Hagymássy Tamás ötvös 261, 266
Hoffmann, Josef iparművész 279
Huber István ötvös 261, 266

Kis Sámuel bútortervező 32
Koch P. Antal textilművész 31
Kortschag József fémműves 29, 32
Köckerl ötvös 255
Krizmanits Mihály ötvös 262, 266
Kuhinka testvérek üvegtervező 29, 32

Lehrner János műórás 30
Lezsimirszky, Eduard divattervező 30

Marcillet, Guillaume üvegfestő 288
Mayerhofer István ötvös 262, 266
Morgenthaler János fémműves 29, 32
Morris, William iparművész 278

Neswarba Vencel textiltervező 29
Nüppman András dekorátor 31

Oeben, Jean François bútortervező 285

Pallady Ferenc bútortervező 28
Perger üvegművész 25
Pétsvárady Sámuel ötvös család 257–260
Pichler Antal üvegművész 29, 32
Politzer ötvös 253, 255, 256

Resch ötvös 255
Rohrmüller Ignác ötvös 261, 262
Rohrmüller Jakab ötvös 262, 264, 260
Rohrmüller József 262, 265, 265
Rothe ötvös 255

Schäufelein, Hans üvegfestő 87
Schuster aranyműves 30
Steindl Ferenc bútortervező 28, 36
Szentpéteri József ötvös 272
Szigethy aranyműves 30
Szvacsina János textiltervező 31

Veber János ötvös 261, 266
Verovszky György ötvös 261
Voysey, Charles Francis iparművész 278

Weisinger Mór ötvös 254, 255

Zahn György üvegművész 32
Zlamál Viktor bútortervező 28

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

66.61640 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM PARMIGIANINO RAJZAIRÓL

Az olasz rajzok kutatásának fellendülése a háború óta eltelt immár két évtizedben számtalan rajz azonosításához, művészettörténeti helyének megállapításához vezetett. Így volt ez Parma városa nagy és fáradhatatlan rajzolójának Parmigianinónak esetében is, akinek rajzoeuvreje igen megnövekedett az említett időszakban. Fontos szerepet játszott itt Armando Ottaviano Quintavallenak 1948-ban megjelent nagyszabású és beható monográfiája a művészről, amelyben a rajzoknak is élénk figyelmet szentel, és könyve egyik kiegészítő fejezetében kronologikusan csoportosított jegyzékbe foglalja a rajzokat. Két évvel később Sydney J. Freedberg Parmigianino könyve hozott a rajzok megítélése szempontjából is értékes eredményeket. Különösen sokat jelent a Parmigianino rajzkutatás számára A. E. Popham „The Drawings of Parmigianino” című könyve (1953). Kitűnő könyvének egyik érdeme, hogy világosan és meggyőzően fogalmazta meg a művész rajzstílusának jellegzetességeit, s ezzel nagy mértékben elősegítette a sajátkezű művek szétválasztását a kortársak, utánzók és másolók munkáitól. L. Fröhlich-Bum, Parmigianino művészetének nagyérdemű úttörő kutatója és mások is számos cikkben tettek közzé Parmigianino rajzokat. Ez az élénk kutatómunka a budapesti Szépművészeti Múzeum rajzgyűjteményében is ösztönzésül szolgált egész sor Parmigianino rajz azonosítására s ugyanakkor egy-két rajznak a mesteroeuvre-jéből való törlésére. Popham a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében számos eddig ismeretlen vagy félreismert Parmigianino rajzot tett közzé.¹

A kutatást e sorok írója folytatta, s ennek eredménye további szép számú eddig ismeretlen Parmigianino rajz azonosítása volt, amelyeket ebben a cikkben teszünk közzé.

Correggio művészete uralkodó mértékben nyomta rá bélyegét Parmigianino korai stílusára. Tudjuk, hogy a fiatal művész rajzokat készített Correggio után, amikor — 1521 vége és 1524 eleje között — vele egyidejűleg dolgozott a parmai San Giovanni Evangelista templomban.² Parmigianino korai parmai stílusát azonban nem lehet Correggio kizárólagos hatásával magyarázni. Armando Ottaviano Quintavalle már említett monográfiájában Michelangelo Anselmi szerepére is rámutatott Parmigianino művészi pályafutásának kezdetével kapcsolatban. A. E. Popham pedig a Parmigianino rajzoeuvrenek a kortársak munkáitól való szétválasztása érdekében vette szemügyre a kisebb kortársak rajzstílusát. Michelangelo Anselmi rajzainak külön tanulmányt is szentelt.³ — Anselmi nem volt jelentékeny művészegyeniség, s művészettörténeti szerepe könnyen elhomályosul a nagyok árnyékában. 1491 vagy 1492-ben született,⁴ tehát több mint egy évtizeddel idősebb Parmigianinónál. Csak 1516 — 1520 között jött Parmába, ahonnan apja származott. Első műveit Sienában festette, ezeken Sodoma hű követőjének bizonyul, s még korai parmai munkáin is érzik, hogy a manierizmus nagy úttörő egyéniségének Beccafumínak művészetéből is merített impulzusokat. Egyenetlen művész volt, aki azonban egyes művein, festményei egyes részleteiben meglepően magas kvalitást ért el. Valószínű, hogy Parmába érkezése előtt Rómában is megfordult. Raffaello erős és közvetlen hatására vallanak

például a San Giovanni Evangelista templomban a Cappel-la Bergonzi freskói a négy egyházatyja ábrázolásával.⁵ Azt hiszem, még eddig senki nem említette Anselminek ezzel a négy egyházatyját ábrázoló freskójával kapcsolatban Raffaello „La disputa del Sacramento” freskójának azt a csoportját, amelyben az egyházatyák is helyet foglalnak. A kapcsolat, a hatás Anselmi művére túl szoros ahhoz, hogy csakis ikonográfiai összefüggéssel magyarázható lenne.

1521-től Anselmi is ott dolgozik tehát Correggio és Parmigianino mellett a San Giovanni Evangelista freskóin. Hogyne lett volna a fiatal Parmigianinóra hatással a „világot látott” idősebb festőkollega! Meglepő, hogy Parmigianino korai alkotásainak legszebb és leggyakoribb női fejtípusa is Correggio és Anselmi szintéziséből alakul ki. Azokra az en face ábrázolt, széles arccsontú, magas homlokú, egymástól távol ülő szemű, méltóságteljes tartású fejtípusokra gondolok, amelyekre a legkiemelkedőbb példa a gyönyörű nimfa a nyár attribútumaival Parmigianino szépséges fontanellatípus freskóján. További példa a pálma tövében ülő fiatal leány (Szent Katalin?) Frankfurtban.⁶ Ezt a vonzó típust számos korai rajzon is megtaláljuk. Ide tartozik a Donnington Priory lesütött szemű, fenkölt kifejezésű leányfeje, továbbá a British Museum és Louvre leheletfinom könnyedséggel rajzolt leányfejei. De még a korai önarcképek lányos arckifejezése is igen rokon ezzel a típussal. Például a híres bécsi önarckép-festmény a konvex tükörről nézve, továbbá a Louvre és a windsori gyűjtemény rajzain ábrázolt fiúfejek, amelyek minden bizonnyal szintén önarcképek.⁷ Hasonlítsuk össze ezeket a fejeket Anselminek a San Giovanni Evangelista jobb oldali kereszthajójának apszisfreskóján látható sodomás-leonardós mosolyú Szt. Ágnessel. (1. kép). A leonardós mosoly édessége az Anselmivel egyidős Francesco Melzi néhány fejeire is emlékeztet. Ugyanakkor Anselminek ez a freskója Raffaello művészetét idézi. Még közelebbi rokona az említett korai Parmigianino típusnak a monumentális hatású Szent Flavia a templom szemben levő apszisában, amely alak csak michelangelói pátoszában tér el Parmigianino törékeny, könnyed alakjaitól (2. kép). Ez a Szent Flavia Anselmi művészetének talán legpompásabb alakja, s voltaképpen nehezen hisszük el, hogy nem az ifjú Parmigianino műve.

Parmigianinónak ezt az Anselmire mutató nőtípust egy nagyon érdekes és szép példával egészítem ki a budapesti rajzgyűjteményből (3. kép). A jobbra fordulva álló nőalak lábánál viola da gambát tart. A lefelé tekintő nemes szépségű, correggiós és anselmis fejet főként ecsettel rajzolta a művész. A vállon vörös kréta nyomok is láthatók, keverve sötét és világos zöldesbarna tintával. Az alak alsó része lavírozás nélkül, erőteljes vonásokkal van felvázolva.⁸ Növeli a rajz fontosságát, hogy a raffaelloi szépségű nőalak egy eddig ismeretlen előkészítő vázlat a parmai S. Maria della Steccata templom orgonaszárnyainak Szent Ceciliájához. Ez az orgonaszárny, Dávidot ábrázoló párdarabjával, ma is a templomban áll, ha nem is az eredeti helyén, de a templom nyugati bejáratának mindkét oldalán (4–5. kép).⁹ A festményekhez eddig csak a Louvre Szent Cecília rajza volt ismeretes, amelyen az alak szintén fordított irányban foglal helyet, de az itt



1. Michelangelo Anselmi: Freskó szt. Ágnessel. Parma



2. Michelangelo Anselmi: Szt. Flávia a parmai S. Giovanni Evangelista freskójából

közzétett lapnál közelebb áll a festményhez.¹⁰ A kivételes kvalitású rajz, amellyel most megismerkedtünk, alátámasztja a már egyre jobban terjedő véleményt, hogy az orgonaszárny nem Bedoli műve — mint azt egyes kutatók állították — hanem, a forrásmunkáknak is megfelelően, Parmigianino alkotása.¹¹

Nem kevésbé érdekes a budapesti lap versója, két viola da gambán játszó, rendkívül szellemesen rajzolt, szinte a modern színházi tervezés figurínáira emlékeztető alakokkal s közepén egy izmos kar vázlatával (6. kép). Ezek az alaktanulmányok éppen olyan fontosak, mint a recto Szent Cecíliaja, mert kétségtelenül vázlatok az orgona Dávid királyt ábrázoló másik szárnyához. Valóban, a recto Szent Cecíliaja a kulcsa annak, hogy ezekben a dekoratív alakokban a Steccata Dávidját felismerjük, különben nehéz lenne erre az összefüggésre rájönni. — Parmigianino képzelete kimeríthetetlen volt festményei előkészítő vázlatainak variálásában. Tanulmány erre az itt közzétett rajz a Dávid királyhoz,¹² noha tudomásom szerint az egyetlen rajz ehhez az alakhoz. Az eltérések ellenére hathatósan alátámasztja ennél az orgonaszárnynál is Parmigianino szerzőségét. A lap rajzmodorával kapcsolatban érdekes analógia s igen fontos az orgonaszárnyak datálása szempontjából a következő. L. Föhlich-Bum Parmigianino művészetének úttörő kutatója találta meg a berlini Kupferstichkabinetben a San Giovanni Evangelista első jobb oldali kápolnájában levő Szent Luciát és Apollóniát (?) ábrázoló egészen korai Parmigianino freskó előkészítő rajzvázlatát.¹³ Ennek a rajznak a versóján levő szép tájvázlatot pedig néhány év előtt Popham publikálta.¹⁴ A budapesti lap versóján látható izmos kar erőteljes vonásai grafológiai értelemben is feltűnően hasonlítanak a berlini tájkép jobb oldalán látható vastag fatörzsre. A budapesti rajz tehát értékes adalék a Steccata orgonaszárnya korai datálásához. Rajzunk korai keletkezése mellett szól a művész számos



3. Parmigianino: Szt. Cecilia. Budapest, Szépművészeti Múzeum



4. Parmigianino: Szt. Cecília Parma, S. Maria della Steccata



5. Parmigianino: Dávid. Parma, S. Maria della Steccata

más olyan rajza, amelyek előkészítő vázlatok a dokumentáltan korai festményekhez. A budapesti múzeum legutóbbi években felismert nagyszámú Parmigianino rajza között kétségtelenül ez a Steccata orgonaszárnyhoz készült lap a legfontosabb.

Parmigianino munkája a budapesti Szépművészeti Múzeum egy további elragadó kvalitású rajza is, amely eddig az ismeretlen olasz másolatok között lappangott. Proserpinát ábrázolja, amint Ascalaphust bagollyá változtatja (7. kép). A kompozíció az ugyancsak parmai Enea Vico rézmetszőnek Parmigianino rajza után készült metszetről ismeretes (8. kép).¹⁵ Popham Parmigianino könyvében a British Museum egy kis rajzát publikálta, amely a budapesti lapnál korábbi elgondolása lehet a témának.¹⁶ A szerző itt megjegyzi, hogy „the proportions of Proserpina and the fall of her drapery are precisely

those of the Steccata Virgins and we must suppose the design to have been made at this period”. És ugyancsak Popham mutatott rá arra, hogy a már többször publikált budapesti rajz rectóján látható felemelt karú nőalak, amelyet a Lukrécia mellé megfordítva rajzolt a művész, nem a Steccata nőalakjaival áll kapcsolatban, mint korábban vélték, hanem a Proserpina-alak egy változata (9. kép).¹⁷ Az általunk itt ismertett Proserpina-rajz is szoros kapcsolatot mutat a Steccata stílusával. Ugyanakkor azonban az Uffizi valamivel korábban — valószínűleg még a bolognai korszakban — rajzolt híres lapjának felfogására is emlékeztet: „Circe elvarázsolja Ulysses társait”.¹⁸ Azonos mindkét rajzon, ahogy az alak a ruha gazdag drapériája ellenére is szinte relief hatású ornamentális jeleget kap, s a kéz ujjai nem végződnek, hanem belefolyni látszanak az általuk tartott drapéria redőibe.



6. Parmigianino: Dávid vázlatok. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A budapesti ismeretlen rajzok tömegében egy különös rajzot találtam két ruhátlan női alak ábrázolásával, amely kétségtelenül Parmigianino műve (10. kép).¹⁹ Nem ismeretes előttem az ábrázolás tárgya. Pigler Andor lehetségesnek tartja, hogy műteremjelenetről van szó, mégpedig két pózoló modellről. Ezt látszik igazolni a jobb oldali akt lába mellett látható tárgy, amely úgy tűnik, hogy parázssal megtöltött edény. Még ma is sokszor látni hideg napokon Itáliában az utcán is a melegítésnek ezt a formáját. Alkalmam volt Rodolfo Pallucchini-nek a rajzot megmutatni, s ő azon a véleményen volt, hogy itt a művész mágikus kísérleteivel összefüggésben álló jelenetről lehet szó, amely kísérletek olyan gyakoriak voltak a művész utolsó éveiben. Ez a magyarázat nem alaptalan. Ezeknek a szinte tranceban mozgó alakoknak különös hangulata megfelelt ennek a magyarázatnak. — Rajzunk stílusa az elnyújtott és lágy hajlású vonalakkal és a vázaltszerűséggel, amelynél a művész nem sok ügyet vet az anatómiai helyességre, leginkább a New York-i Pierpont Morgan Library „Festőműterem” rajzára emlékeztet. Szellemben és stílusban igen rokon a budapesti rajzzal a British Museum lapja is: „Vulkán Venust és Marsot hálóba fogva mutatja az egybegyűlt isteneknek”.²⁰ A budapesti lap előterében ülő akt annyira közeli stílusanalógiát mutat továbbá az ugyancsak budapesti Lukrecia-rajz versóján látható akttal, hogy ez nemcsak attribúciót, hanem a rajz datálását is a művész legkésőbbi idejébe alátámasztja.

Rajzstílusának hasonlósága miatt itt kell megemlítenünk Parmigianino egy kis méretű rajzát „Szerelmespár” ábrázolásával (11. kép).²¹ Popham a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében 1961-ben megjelent s már idézett cikkében a rajzot követő munkájának vélte. A lapot azonban csak L. Fröhlich-Bum könyvének fogyatékos reprodukciójából ismerte. Számunkra nem volt kérdéses a rajz

sajátkezűsége, s amikor alkalmunk volt az angol kutatónak a Szerelmespár-rajz jó fényképfelvételét megmutatni, ő is módosította véleményét, s a Parmigianinónak való attribúciót elfogadta.

Ismeretlen XVIII. századi olasz másoló művének tartották eddig a Praun Cabinet-ből származó „Venus Ámorral és további női aktvázlatokkal” rajzot (12. kép, l. címlapon). Kétségtelenül sajátkezű műve ez is Parmigianinónak. A női aktok valószínűleg egy antik szobornak különböző nézetek. A közepén Venus a manierista módon letört jobb karral érdekesen mutatja a művésznek antik torzóról alkotott szubjektív felfogását. A rajz klasszikus fejének, a hálószerű árnyékolásnak s minden lavírozás kerülésének egészen közeli analógiája a négy női fejet ábrázoló rajz a windsori gyűjteményben (13. kép).²² Ezzel az analógiával rajzunk datálása is adva van, minthogy a windsori lap az egyetlen olyan rajza Parmigianinónak, amelyen dátum van, mégpedig a művész kézírásában az 1537. évszám olvasható. Ez a késői keltezés egyszersmind a magyarázata, hogy a budapesti lap rajztechnikája a „Madonna dal collo lungo”-hoz készült vázlatokkal is hasonlóságot mutat.

Egy életkép jellegű rajzát is közzéteszem Parmigianinónak a téstát gyűrő asszony ábrázolásával (14. kép). Ez a rajz is a Praun-gyűjteményből származik, ahonnan az Esterházy-gyűjteménybe került. Ott — a verso felirata mutatja — Parmigianino művének tartották. Csak a XX. század eleji hiperkritika fosztotta meg a rajzot alkotójának nevétől, s került a mesternév nélküli másolatok csoportjába.²³ Parmigianino gazdag tematikájú rajzművészetében nem ritkák a mindennapi élet jeleneinek ábrázolásai. Példa rá a budapesti rajzhoz annyira hasonló „Földön ülő lány” című lap a New York-i Pierpont Morgan Libraryban, továbbá a „Három bárány” bájos rajza a Musée Condé-ben Chantillyben. Ilyen valóság-közeli



7. Parmigianino: Proserpina bagollyá változtatja Ascalaphust. Budapest, Szépművészeti Múzeum



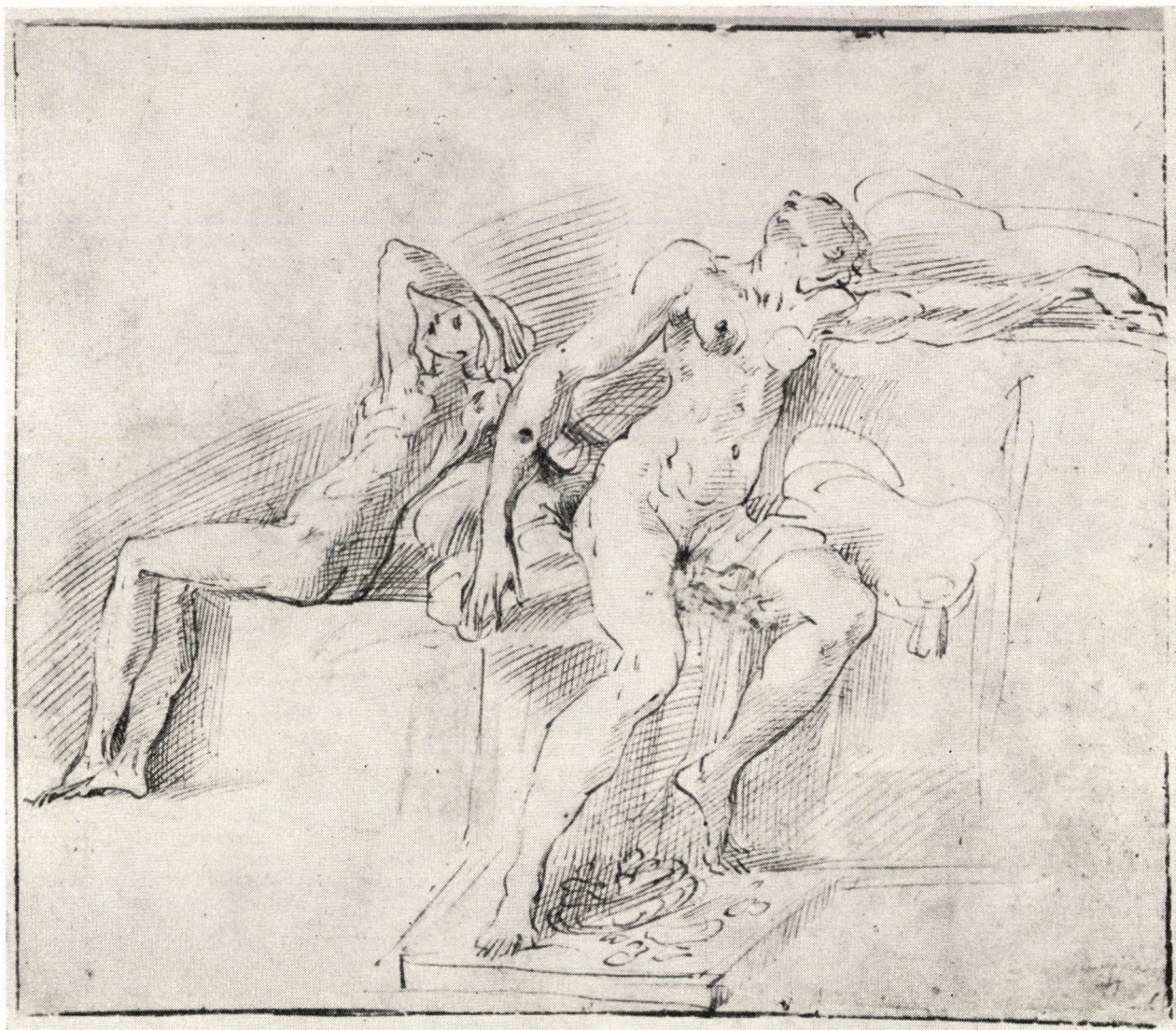
9. Parmigianino: Részlet a Lukrécia rajzból. Budapest, Szépművészeti Múzeum



8. Enea Vico: Metszet Parmigianino után

ábrázolások továbbá a British Museumban „Kompon utazó férfiak” és „Ülő férfi kutyával” című rajzok, valamint s nem utolsósorban, a Courtauld Institute of Art idilli hangulatú „Parasztudvara”.²⁴ De a legjobb példa Parmigianino zsánerjelenetek iránti érzékére Enea Vico egy metszete Parmigianino után. „Az öregasszony az orsóval” című metszetre gondolok,²⁵ amelynél a metsző jobban megőrizte a Parmigianino rajzok karakterét mint nagy compatriotája után készített többi metszetén.

A budapesti rajz versóján két szép női aktvázlat látható, klasszikus példái Parmigianino érett rajzművészetének (15. kép). Azt hiszem nem tévedek, ha ezekben az elegáns mozgású hölgyekben, kontúrjaik csendes meló-



10. Parmigianino: Tanulmánylap. Budapest, Szépművészeti Múzeum

diájában a Steccata-szűzek vázlatait vélem felfedezni. A rajz jobb oldalán felemelt karral, profilban ábrázolt leány a Steccata boltozat valamelyik bal oldali, bal karjával fején vázát tartó leányához készült vázlat lehet. A rajzon szembe forduló leány pedig a templommennyezeten a középső helyet foglalja el. Ez utóbbinak fejtartása eltér a kontraposztban ábrázolt, fejüket kissé jobbra fordító Steccata leányoktól, de a freskóhoz készült vázlatok közül a londoni rajzon a leány fejtartása már inkább megfelel a budapesti rajznak.²⁶ Az aktvázlatok összefüggése a Steccata mennyezettel részemről csak feltevés, mert a rajz jellege eltér az ismert Steccata-vázlatoktól. A testformák rajzukban feltűnően emlékeztetnek a British Museum egy szép rajzára „Nő koszorút fon egy szárnyas ló nyaka köré”.²⁷ Ez az összefüggés azonban mégis alátámasztja feltevésünket, hogy a budapesti rajz a Steccata-vázlatokkal legalábbis egyidejű. A chatsworthi nagyszerű Steccata-vázlat²⁸ versóján ugyanis szintén egy leány van ábrázolva, amint egy szárnyas ló nyaka köré koszorút fon.

A budapesti Parmigianino rajzokról szóló ismertetésünket a művész egy igen jellemző és szép lapjával folytat-

juk, amely eddig a gyűjteményben a „Parmigianino követők” csoportjában lappangott. A rectón és versón két vázlatban is egy gyermekét karján tartó anyát látunk (16–17kép).²⁹ A rectón a papír szegélye által félig levágott alak vörös krétarajza vehető ki, míg az anyát ábrázoló alak körvonalait a művész átpauzálta a lap hátoldalára, de itt a részleteket vörös kréta vonalakkal élénkítette.

A budapesti rajz a vonalak szeszélye játékában leginkább a párizsi École des Beaux-Arts rajzgyűjteményének „Mária eljegyzését” ábrázoló rajzára vezethető vissza (Popham, XLVI. tábla), ha az annyira Raffaellóra emlékeztető alak arányai a budapesti lapon nem is követik a párizsi rajz alakjainak elnyújtott arányait. De ettől eltekintve egészen hasonló gyermekét tartó anya áll a párizsi rajz bal oldalán. A motívum rokonsága annyira messzemenő, hogy hajlamosak vagyunk a budapesti rajzot is e kompozíció részlettanulmányának tekinteni. Úgy véljük továbbá, hogy a budapesti lap keletkezési ideje azonos a párizsi lappal, amelyet Popham a művész római tevékenységére, tehát az 1523 ősze és 1527 közötti időre keltez. Az erőteljes raffaellói hatásnak is ez a magyarázata.



11. Parmigianino: Szerelmespár. Budapest, Szépművészeti Múzeum



13. Parmigianino: Négy női fej. Windsor

A híres régi nürnbergi patricius gyűjteményből, a Praun Cabinet-ből származik a következő Parmigianino rajz, Szent Ferenc ábrázolásával (18. kép).³⁰ A Szépművészeti Múzeumban a legutóbbi időkig Bedoli utáni másolatként tartották nyilván. Kétségtelen azonban, hogy a szép rajz Parmigianino saját kezű alkotása. Vasari írja (Ed. Milanese, 1880. Tomo V, p. 220), hogy Parmigianino egész fiatalon ábrázolta Szent Ferenc stigmatizációját. A budapesti rajz azonban nem a stigmatizáció vázlata. Ismerjük — ha másolatból is — Parmigianinónak a stigmatizációt ábrázoló rajzát. Metz készített a lapról rézmetszetet, amely később a Denon gyűjteménybe került

(litográfiája a Monuments Denon-ban. Weigel 5543.). A térdelő Szent Ferenc rajzunkon nem tárja szét karját, mint a stigmatizáció ábrázolásokon, hanem kezét imára kulcsolja, és a rajz jobb felső sarkában alig néhány vonással jelzett dicsfényre emeli szemét. A rajz minden bizonynyal egy kompozíció részletvázlata, amelyen a glóriában a gyermekét tartó Madonna foglalt helyet, míg Szent Ferencel szemben talán Szent Jeromos ugyancsak térdelő alakja volt látható. Hasonló kompozíciós elgondolás lehetett, mint a parmai képtárban csak másolatban fennmaradt és Vasari által is említett Parmigianino festmény (76. sz.), amely a Madonnát Szent Jeromossal és Bernardino da Feltrével ábrázolja. A festményről Bonasone készített metszetet (Bartsch, 57. sz.). A budapesti rajz igen késői stílust képvisel.

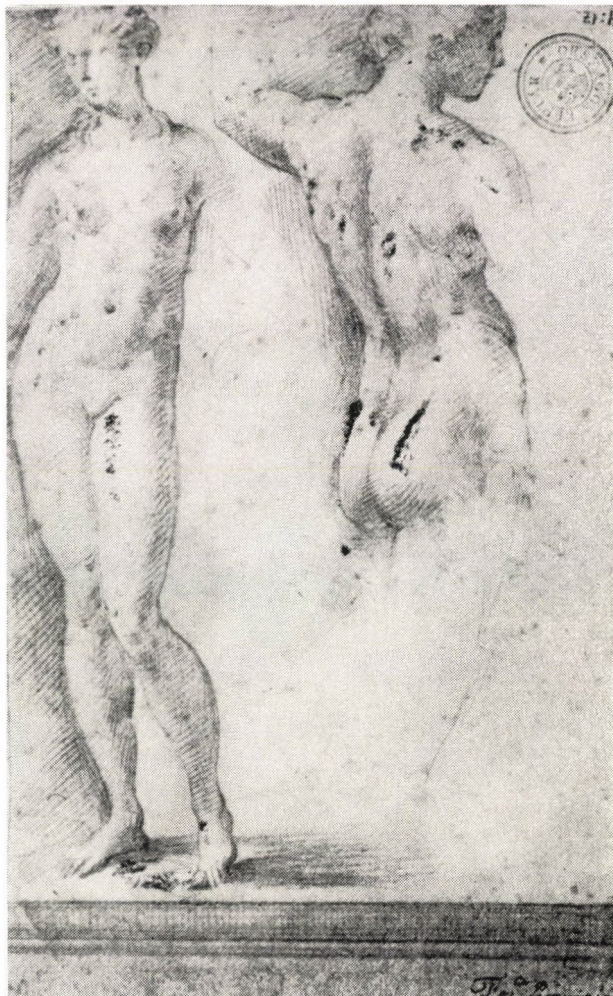
A „Lépcsőn ülő nő” alakját ábrázoló budapesti rajzot is Parmigianinónak tulajdonítjuk (19. kép).³¹ Ezt a rajzot korai munkának kell tartani. Stílusa közel áll a New York-i Scholz János gyűjtemény Lukrécia-jához, amelyet I. Fröhlich-Bum korainak, még 1524 előttinek datál.³² Rajzunk a British Museum „Eva teremtése” című lapjával is rokon, amelyet Popham (VI. tábla) ugyancsak az említett korai időre helyez. A Szépművészeti Múzeum lapját hajlamosak vagyunk azonban a mozdulat szinte michelangelóian nagyvonalú pózával valamivel későbbre, a művész római tartózkodásának elejére tenni. Ezt a feltevésünket megerősíti az Earl of Normanton gyűjteményében, Somerleyben levő „Szent Katalin eljegyzését” ábrázoló festménynek Mária alakja. Mária-nak a háttér felé forduló profilja annyira rokon a budapesti rajzon ábrázolt nő elforduló profiljával, hogy azonos időszakban kellett a két műnek keletkeznie. Sidney J. Freedberg Parmigianino könyvében (1950. 172. old.) meggyőző érvekkel helyezi a somerleyi festményt a művész római korszakába. A „Lépcsőn ülő nő” az eltérő technikai kivitelezés ellenére is emlékeztet az Uffizi híres „Pásztorok imádása” lapjának (Popham, XXI.) Mária-jára, amely rajz szintén a római évek terméke.

A továbbiakban két olyan rajzot teszünk közzé, amelyeket 1961-ben Berenice Davidson ismert fel Parmigianino műveként a budapesti gyűjteményben. Az egyik lap Parmigianino gyakori témáját, Venust Cupidóval ábrázolja (20. kép).³³ Az Esterházy-gyűjteményben még Parmigianino nevét viselte, s csak az utóbbi évtizedekben tartották Niccolò dell'Abbate munkájának. Még az ő neve alatt szerepelt a rajz a Szépművészeti Múzeum 1960. évi manerista kiállításán (Kat. 28. sz.). Azonban Miss Davidson véleménye teljesen meggyőző: a rajz jellemző műve Parmigianinónak, akinek oly sorsdöntő befolyása volt Niccolò dell'Abbate művészetére. Bolognai korszakában Parmigianino különösen sokat foglalkozott ezzel a témával. Példa a párizsi École des Beaux-Arts rajza (Popham, XII.), továbbá két párizsi lap (A. O. Quintavalle, 51. és 52. kép). Budapesten két másik ilyen témájú rajza van a művésznek³⁴ s egy további Seilerin gróf londoni gyűjteményében. Az itt publikált budapesti rajz legközelebbi stílusanalógiája Windsorból van. Egy fatörzsnek dőlve ábrázolja az alvó Venust (?), mellette két „Amorini”-vel, akik a budapesti rajz Cupidójának édestestvérei.³⁵ Popham a windsori rajzot a bolognai periódusra (1527–1530) teszi, s ez rajzunk keletkezési idejének is megfelel.

A másik rajz, amelyet a budapesti gyűjteményben Berenice Davidson ismert fel, álló szatírt ábrázol (21. kép).³⁶ A rajzot az Esterházy-gyűjteményben még mint Giulio Romano művét tartották számon. Nyilvánvaló volt, hogy a szatír alakja egy nagyobb kompozíció részlete. A rajz kétségtelenül Parmigianino műve, magán viseli a mester rajzstílusának jellegzetességeit. Ezt a véleményünket annak ellenére fenntartjuk, hogy a bécsi Albertina grafikai gyűjteményében megtaláltuk a teljes kompozíciót, amelyen a szatírral szemben két női alak áll (22. kép).³⁷ A bécsi rajzzal összehasonlítva a budapesti lap kissé fáradtnak hat, mint ahogy másolatoknál általában tapasztalható. De ez a másolat mégis Parmigianino kezére vall, mert a legkisebb részek, vonalak rajzában sehol nem észlelhető az a logikai törés, értelemzavaró kihagyás, amely egy idegen művész még oly bravúros másolatánál szükségképpen elárulja az idegen kezét.



14. Parmigianino: Tésztát gyúró asszony. Budapest, Szépművészeti Múzeum



15. Parmigianino: Vázlat a Steccata freskóhoz. Budapest, Szépművészeti Múzeum

(Lentebb közlünk egy igen jó példát a Parmigianino rajz után készült bravúros másolatra.) — A bécsi, illetve budapesti szatírrajzokról még azt kívánjuk megjegyezni, hogy véleményünk szerint a művész késői korszakának termékei, amikor gyakran készített ilyen kereszt-vonal-kázású tollrajzokat, kerülve minden lavírozást. Hasonló technikájú ismert lap Szent Antal apátot ábrázolja a parmai képtárban.³⁸ Ezt a rajzot is Parmigianino munkásságának utolsó időszakára teszik.

A szatírt ábrázoló rajzzal kapcsolatban már említettünk egy virtuóz, kvalitásos és éppen ezért igen tanulságos Parmigianino után készült „Szarvasvadászatot” ábrázoló másolatot a budapesti rajzgyűjteményből (23. kép).³⁹ Parmigianino eredeti rajzát Popham publikálta (IX. tábla). A lapot Antonio Faldoni metszette (Weigel, 5797). Az igen finom, de Parmigianinónak túl aprólékos és — ez a másolatok gyakori hibája! — a rajz részletességében az eredetin is túlmenő modor is elárulja, hogy itt csak másolatról van szó. Mennyire élettelen, sematikus a hatalmas kürtre feszített, a szélben lobogó kendő redőzése; s ezzel ellentétben mennyire dinamikus, élettelen teltek hasonló motívumok Parmigianino rajzain! Jellemző másolói logikai hiba figyelhető meg a jobb szélén a farkas

hátára ugró kutya motívumában. Ennél az apró részletnél a másoló elfelejtette a kutya fejét átmásolni az eredeti lapról, amint a szarvas hátába mar, sőt a kutya egyik lábát is elhagyta. Ezért hat annyira esetlenül ez a részlet úgy, mintha a szarvasnak három hátsó lába lenne.

Végül egy Venust delfinnel ábrázoló rajzot teszünk közzé, amelynek stílusa Parmigianino közvetlen közelébe vezet (24. kép).⁴⁰ Nem tudom azonban eldönteni, kinek a műve lehet. Popham esetleg Bedoli művének tartja. Az antik torzó után készült akt Parmigianino stílusát mutatja, de hiányzik belőle Parmigianino rajzainak eleganciája, szellemessége. A hátapon látható könnyed Szent Antal vázlatok is erősen parmigianinósak, de stílusukban egyúttal van valami, ami tőle mégis idegen (25. kép). Minthogy a figyelemreméltó s minden bizonnyal parmai rajz szerzőségének problémáját nem tudtuk megoldani, célszerűnek tartottuk ezt a rajzot is a Bolognában megjelenő *Arte Antica e Moderna* folyóirat hasábjain közzétenni.⁴¹ Ily módon a parmai művészettel foglalkozók, a többi Parmigianino rajz mellett, ezt a budapesti lapot is megismerhetik, és elősegíthetik a szerzőségre vonatkozó probléma megoldását.

Fenyő Iván



16. Parmigianino: Anya. Budapest, Szépművészeti Múzeum



17. Parmigianino: *Anya*. Budapest, Szépművészeti Múzeum



18. Parmigianino: Szt. Ferenc. Budapest, Szépművészeti Múzeum



19. Parmigianino: Lépcsőn ülő nő. Budapest, Szépművészeti Múzeum



20. Parmigianino: Venus és Amor. Budapest, Szépművészeti Múzeum



21. Parmigianino: Szatír. Budapest, Szépművészeti Múzeum



23. Parmigianino után: Szarvasvadászat. Budapest, Szépművészeti Múzeum



22. Parmigianino: Szatír. Bécs, Albertina



24. Parmai művész XVI. sz. első fele: Venus delfinnel. Budapest, Szépművészeti Múzeum



25. A 24. számú kép versója

¹ A. E. Popham, *Dessins du Parmesan au Musée des Beaux-Arts de Budapest*. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts. No. 19. 1961. p. 43. — V.ö. továbbá: Iván Fenyő, Some newly discovered Drawings by Parmigianino. The Burlington Magazine, 1963 áprilisi szám.

² A. E. Popham, *Correggio's Drawings*, London, 1957. 33. o.

³ A. E. Popham, *I disegni di Michelangelo Anselmi, Parma per l'Arte*, III. 1953. 11–17. o.

⁴ Augusta Ghidiglia Quintavalle, Michelangelo Anselmi, Parma, 1960. 75. o. Az értékes és fontos könyv megküldését ezúton is hálásan köszönöm a szerzőnek.

⁵ Ezeket a freskókat általában Anselminek tulajdonítják, csak Copertini (G. Copertini, *Il Parmigianino*, Parma, 1932. I. 36–37. o.) és A. O. Quintavalle (op. cit. 311. o. 10. sz. 5–6. kép) attribúálják Parmigianinónak. A legújabb szerzők közül Sydney J. Freedberg Parmigianino monográfiájában (Cambridge, Mass., 1950. 224. o.) vitán felül állónak tartja Anselmi szerzőségét. Ugyanígy A. G. Quintavalle (1960. op. cit. 27–28. o. és 107. o.), aki 1523–1525-re datálja a freskókat, minthogy a kápolna „titolare”-ja, Melchiorre dei Bergonzi 1522-ben rendelte meg a dekorációt.

⁶ S. J. Freedberg op. cit. 26 és 31. kép.

⁷ A. E. Popham, *The Drawings of Parmigianino*. London, 1953. X. a és b. XI. a és b. és XV.

⁸ Toll, zöldesbarna lavírozás. 291 × 195 mm. *I. tsz.* 2108. A Lely-, Richardson-, Poggi és Esterházy-gyűjteményből.

A gyűjteményünkben eddig mint másolat szerepelt 16. századi olasz művész rajza után. A papír szegélyén számos kiegészítés van. Így például a sarkok hiányoztak, s fent a rajz a kiegészítés előtt a Steccata festményeinek megfelelően kör alakban végződött. — 291 × 195 mm, *I. tsz.* 2108.

⁹ *Inventario degli Oggetti d'Arte d'Italia*, III. Provincia di Parma, Roma, 1934. 68. o. — Freedberg, op. cit. 168–170. o.

¹⁰ A. E. Popham, 1953. op. cit. IV. kép.

¹¹ Még 1579-ben nincsenek az orgonaszárnyak befejezve. Ebben az évben a Fabbricieri della Steccata írja a parmai hercegnek, hogy hiába gondolnak művészre, aki méltó lenne az orgonaszárnyak befejezésére „havuta consideratione all' eccellenza delle figure di quel famoso nostro Parmigianino che le fece. Idézve Copertini. I. 55. o. 23. jegyzet.

¹² További példa a körülbelül azonos időből származó Szent Katalin eljegyzését ábrázoló Bardi oltárhoz készült szép rajzvázlat a Louvre-ban, amelyet a festménytől lényeges különbségek választanak el. Mennyire közeli rokona e rajz jobb oldalát lezáró alak (Ker. Szent János) a budapesti Dávid figuráknak!

¹³ L. Fröhlich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*. Wien, 1921. 16. o. 6. kép.

¹⁴ A. E. Popham, *Parmigianino as a Landscape Draughtsman*. The Art Quarterly. XX. 1957. 276. o. 1. kép. „It is drawn” írja Popham „with those determined and rather heavy-hanged strokes which characterize the pen work of many of Parmigianino's pre-Roman drawings: there is every reason to suppose that it is contemporary with the drawing on the recto and that it dates therefore from between 1521 and 1524.

¹⁵ Vörös kréta, 140 × 94 mm, *I. tsz.* 2134. — Bartsch, XV. 303. o. 45. sz. — A rajz a régi nürnbergi patricius Praun Cabinet-ből került az Esterházy gyűjteménybe. Christophe Théophile de Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*. 1797. 46. o. 13 (?) sz. — A bécsi Albertina úgynevezett II. garnitúrájában van egy nagyméretű rajz ehhez a kompozícióhoz. (*I. tsz.* 2673. 416 × 379 mm, tehát nagyobb Enea Vico metszeténél is.) A rajz közepes kvalitású, és csak másolat lehet. Nem tudom eldönteni vajon Enea Vico metszete után készült-e, amellyel messzemenő egyeztet mutat; vagy pedig Parmigianino rajza után készült másolat,

minthogy Enea Vico metszeténél sokkal közelebb áll Parmigianino rajzmódorához. A bécsi rajz fényképének megküldését ezúttal is hálásan köszönöm Konrad Oberhuber úrnak az Albertinában.

¹⁶ A. E. Popham, 1953. op. cit. LXIX. b.

¹⁷ *I. tsz.* 1883.

¹⁸ Popham, 1953. op. cit. XXII.

¹⁹ Toll, 140 × 165 mm, *I. tsz.* 58. 105. A lap egy vastagabb papírra van ragasztva. A világosság felé tartva egy finoman, majdnem képmásszerű felfogásban rajzolt nő félalakja látható a lap versóján.

²⁰ Popham, 1953. op. cit. LXIII. és LXV.

²¹ Toll, 77 × 68 mm. *I. tsz.* 1886. Az Esterházy gyűjteményből.

²² A budapesti rajz: Toll. 287 × 206. mm. A Praun és Esterházy gyűjteményből. — A. E. Popham and Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV. and XVI. centuries in the Collection of H. M. the Queen at Windsor Castle*, London, 1949. Kat. sz. 601. 125. kép. Toll. 88 × 105 mm.

²³ Vörös kréta, 183 × 119 mm. A Praun- és az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 2138. — A rajzok megítélésénél majdnem „szabály” volt, hogy attól a művésztől nem lehet, akinek nevét ráírták a 19. században. — Az egyik kutató Cornelisz Bega (!) nevét jegyezte fel kérdőjelesen a passe partout-ra, ami nem érdektelen a rajz valóban „prehollandi” jellege miatt.

²⁴ Popham, 1953. op. cit. XVIII., XIX., XLII., LXXII. A Courtauld rajzot lásd Mostra del Correggio. Katalógus. Parma, 1935. 140. o.

²⁵ Bartsch, XV. 301. o. 39. sz.

²⁶ Freedberg, op. cit. 104. kép.

²⁷ Popham, 1953. op. cit. LVIII.

²⁸ Popham, 1953. op. cit. LIV.

²⁹ Toll és vörös kréta. 231 × 115 mm. A Poggi- és Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 1897.

³⁰ Toll, 203 × 154 mm. Az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 2149.

³¹ Fekete és kevés fehér kréta, kék papír. 129 × 101 mm. Az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 2217. — Popham úr, aki szíves volt a budapesti rajzok fényképeit tanulmányozni, ezzel a rajzzal kapcsolatban nem volt teljesen meggyőződve Parmigianino szerzőségéről, s csak később ismerte el levélben Parmigianino művének.

³² L. Fröhlich-Bume, *Additions to a Corpus of Drawings of Parmigianino*. Gazette des Beaux-Arts. LI. 1958. 9–14. o. 2. kép.

³³ Toll. 80 × 88 mm. Az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 1784. A rajzon fent írás látható, amelyet azonban nem tudunk kibetűzni. A betűk feltűnően emlékeztetnek Parmigianino írására. Vö.: The Art Quarterly, 1957. 280. o. 5. képen olvasható írás.

³⁴ Popham, 1961. op. cit. 33. kép és L. Fröhlich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*. Wien, 1921. 91. kép.

³⁵ A. E. Popham and Johannes Wilde, *The Italian Drawings...* at Windsor Castle. London, 1949. Kat. sz. 123. kép, 281. o.

³⁶ Toll. 130 × 77 mm. Az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 1954.

³⁷ Albertina. *I. tsz.* 2678. Toll. 135 × 87 mm. A fénykép megküldését hálásan köszönöm az Albertinában Konrad Oberhuber úrnak.

³⁸ *I. tsz.* 510/24. Lásd: A. O. Quintavalle, 1948. op. cit. 157. o. 103. kép. És Giulia Sinibaldi, *Disegni Italiani di cinque Secoli*. Kiállítási katalógus. Firenze, Palazzo Strozzi 1961. Kat. sz. 59. 45. kép.

³⁹ Toll, úgyszólván a papír egész felületén kék lavírozások, továbbá fedőfehér, sárgás papír. 327 × 233 mm. Az Esterházy gyűjteményből. *I. tsz.* 2142.

⁴⁰ Toll. A hátlapon kevés ólomvessző. 283 × 179 mm. 1888. évi vásárlás. *I. tsz.* 2551.

⁴¹ Iván Fenyő, *Su alcuni disegni del Parmigianino nel Museo di Belle Arti di Budapest*. Arte Antica e Moderna Bologna, 1963. 22. szám.

ROMEYN DE HOOGHE ÉS A MAGYARORSZÁGI TÖRÖK HÁBORÚK¹

A törökökkel vívott több évszázados küzdelem eseményeit Európa-szerte rendkívül nagy érdeklődés kísérte. Magyar vonatkozású témák gyakran szerepelnek a XVI–XVII. század német, olasz, francia grafikájában. Holland művészek szignatúráival is sok rézmetszeten és rézkarcra találkozunk, amelyek magyarországi városok látkepeit, magyar politikusok arcképeit, Magyarországon lezajlott csatákat és magyar viseleteket ábrázolnak. Hollandiában ezt az érdeklődést nem annyira a töröktől való félelemmel magyarázhatjuk, mint inkább egyéb okokkal. Egyrészt a fejlett kereskedelem elősegítette a földrajztudomány fellendülését, a távoli földrészek és idegen népek megismerésének vágyát. Másrészt a Magyarországon a XVI–XVII. században lezajlott események a Habsburg birodalom politikai helyzetét befolyásolták, és így közvetve Hollandiában is éreztették hatásukat. A kapcsolat főleg a protestáns Erdély viszonylatában volt igen élénk. A magyarországgal foglalkozó kiadványok Hollandiában készült illusztrációinak történeti forrásértéke azonban a nagy földrajzi távolság miatt természetesen nem lehet jelentős, rendszerint német vagy osztrák előképek átdolgozásai.

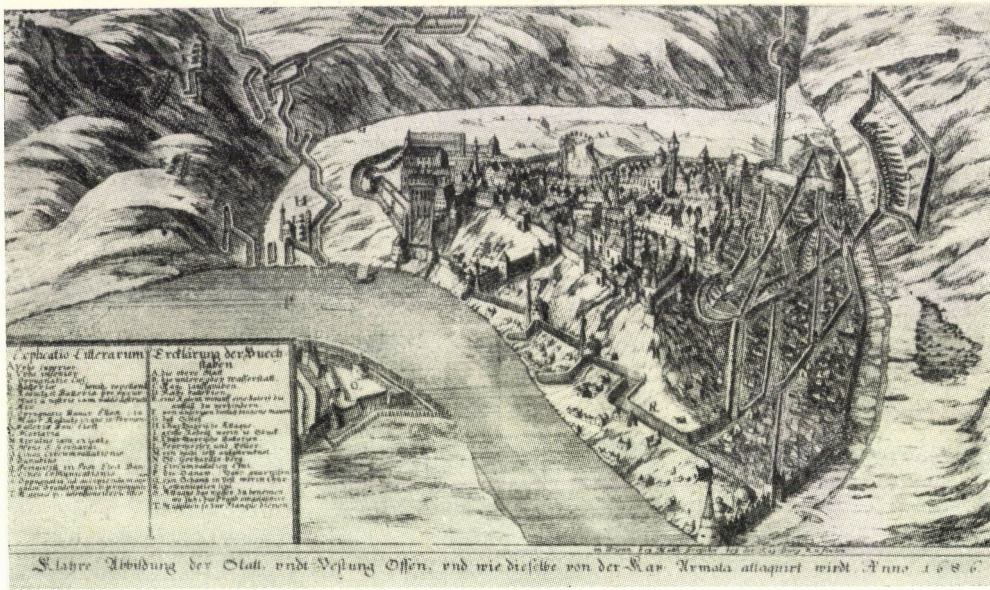
A holland sokszorosító grafika magyar vonatkozású termékei a magyar történeti ikonográfiai forrásanyag – ha nem is történeti, de művészi szempontból – jelentős részét alkotják. Ezen túlmenően kiegészítik, teljesebbé teszik a holland grafikátörténetre vonatkozó ismereteinket, rávilágítanak a művészek és a közönség széles körű érdeklődésére. A holland mesterek magyar vonatkozású lapjai, amelyek könyvek illusztrációiként vagy önállóan jelentek meg, nyilván már megjelenésük idején eljutottak az érintett Magyarországra. A XIX. században a gyűjtemények kialakulása és a történeti érdeklődés meg-növekedése következtében magyar múzeumok, könyvtárak és magángyűjtők szervezett formában és tudatosan kezdték gyűjteni őket. Manapság legteljesebb számban magyar gyűjteményekben találhatók meg. Érdekesebben illusztrálja ezt a megállapítást a XVII. század második felében működött kiváló holland rézkarcoló, Romeyn de Hooghe (1645–1708) néhány műve, amelyek a magyarországi török háborúkkal foglalkoznak, és amelyek közül egyesek elkerülték a holland grafikátörténeti kutatás figyelmét.

De Hooghe életműve ékesen szóló példája politika és művészet kapcsolatának. A sokoldalú művész élénken reagált korának politikai eseményeire, sőt karikatúráival maga is aktívan befolyásolta a közvélemény alakulását. Természetes, hogy a vele foglalkozó kutatók érdeklődése elsősorban a Hollandiával kapcsolatos eseményekre terjedt ki. Mivel a Würzbach már 1906-ban panaszkodott de Hooghe terjedelmes oeuvre-jének feldolgozatlan-sága miatt, 1924-ben M. D. Henckel a Thieme-Becker lexikonban a művésszel foglalkozó cikkében megállapította, hogy a Hollandián kívüli Európa történetére vonatkozó műveinek kritikai összeállítása hiányzik. Ez a megállapítás még ma sem érvült el, amennyiben F. W. H. Hollstein legújabbban megjelent, a holland fametszők, rézmetszők és rézkarcolók munkásságát felölelő monumentális katalógusában szintén vannak hiányosságok e területen.

Indokoltnak látszik ezért a művész azon műveinek összeállítása, amelyek a török háborúk Magyarországon lezajlott eseményeivel foglalkoznak. Ezzel lehetővé válik néhány műve pontosabb keletkezési körülményeinek meghatározása és az irodalom néhány velük kapcsolatos ellentmondásának felszámolása, másrészt oeuvre-jét néhány eddig ismeretlen lappal gyarapíthatjuk.

De Hooghe első lapja, amely a magyarországi felszabadító hadjáratral kapcsolatos, Buda 1686-os visszafoglalását ábrázolja (2. kép).² Az ostrom június 21-től szeptember 2-ig, tehát több mint két hónapig tartott. Bécs felszabadítása után itt sikerült a keresztény seregeknek első ízben jelentős győzelmet aratniuk a török felett. A nemzetközi összetételű seregben magyar, osztrák és német egységek mellett olasz, francia, angol és spanyol önkéntesek is harcoltak. Az ostrom iránt megnyilvánuló széles körű érdeklődésnek egyik legmagasabb művészi kvalitású bizonyítéka éppen de Hooghe lapja. A festői hatású kép előterében az ostromló sereg fővezére, Lotharingiai Károly látható, amint egy, a valóságban nem létező magaslaton vezérkarától körülvéve az ostromlott város alaprajzát tanulmányozza. Mellette néhány török fogoly alakja is megjelenik. A túlságosan erős kanyarulattal ábrázolt Duna a kompozíciót két részre osztja. Baloldalt Pest rommá lőtt tornyai felett már a kétféjű sasos zászló leng, míg a Duna-parton keresztény sebesülteket szállítanak. A másik oldalon Buda vára ellen heves támadás folyik, amelyet a pesti oldalról, valamint a Budát körülvevő erődítési vonal állásaiból a tűzérőg határozottan támogat. A várpalota fölé hatalmas füstfelhő emelkedik. A Dunán a császári flotta két hajója avatkozik a küzdelembe.

A kompozíció festői hatása a mozgalmasan megkomponált tájképi környezetben, a romantikus viseletformákban és magának a cselekménynek nyugtalanságán épül fel. A város ábrázolása, amint már láttuk, nem hiteles, ugyanígy a képen látható öltözetek is inkább a művész hazájára, mint a XVII. századi Magyarországra jellemzők. De Hooghe minden egyéb szempontot feláldozott a kép hangulatos összehatása kedvéért. A kor katonai mérnökei-től ránk maradt csataábrázolásokkal ellentétben, számára nem fontos az erődítési vonalak pontos rajza és a vedutarészletek hitelessége. Más eseményábrázolásaihoz hasonlóan ennek a képnek értéke is inkább művészi, mint történeti. A rézkarc lemezének első állapota már a hosszú ostrom folyamán elkészült, amint a cím kezdő szavának a második állapotban történt megváltoztatása bizonyítja. Előképet tehát azok között az ábrázolások között kell keresnünk, amelyek még az ostrom alatt megjelentek és eljuthattak Hollandiába, hiszen a művész nem járt Magyarországon. Ismerünk is egy ilyen rézkarcot, amely a bécsi Matthias Greischer kiadásában jelent meg (1. kép).³ Természetesen a szó szoros értelmében másolásról nem beszélhetünk ebben az esetben, mert a primitív lap de Hooghenak csak kiindulópontul szolgált a számára ismeretlen város körvonalainak ábrázolásához. Még előképek kompozíciójához sem ragaszkodott, nem beszélve a képet betöltő alakok nagy tömegéről, amelyek révén az eredetileg élettelen kompozíció mozgalmas egésszé vált. De Hooghe rutinos komponálókészsége, biztos rajztu-



1. Buda visszafoglalása. Rézkarc



2. De Hooghe: Buda visszafoglalása. 1686. Rézkarc



3. De Hooghe: Nagyharsányi csata. 1687. Rézkarc. Első állapot



4. De Hooghe: Szalánkeméni csata. 1691. Rézkarc. Második állapot



5. De Hooghe: Belgrád ostroma. 1688. Rézkarc

dása és a rézkarctechnika nyújtotta lehetőségek ügyes felhasználása itt is Callot legszebb lapjait juttatják eszünkbe. A magas művészi igényeket kielégítő budai ostromkép értékét már a kortársak is felismerték, több egykorú másolatát ismerjük.⁴

A következő magyar vonatkozású lap az 1687. augusztus 12-én megvívott nagyharsányi csatát ábrázolja (3. kép).⁵ Itt már egészen kevés szerepet kapnak a vedutszerű részletek, a kép fő témája a csata gomolygása. Az előtérben látható török vezéri sáttortól kezdve egészen a háttér dombvonulatáig követhetjük az átlók irányában elhelyezkedő és egymással küzdő csapatokat. A menekülő törökök a rendkívül hosszú észéki hídon tűnnek el a kép jobb felső sarkában. A csatakép alatti hadrendet és térképet, amint a képpel együtt megjelent nyomtatott szövegből kiderül, Carl Joseph Juvigny császári hadmérnök rajzolta, aki részt vett a magyarországi felszabadító hadjáratban.

De Hooghe — mint más kompozíciójánál is nem egy esetben — ugyanezt a lemezt átdolgozott állapotban még egyszer felhasználta a Szalánkeménél 1691-ben lezajlott ütközetet bemutató képnél (4. kép). Az átdolgozásnál elsősorban az észéki híd eltüntetésére volt figyelemmel, mert ez a második csataképen már értelmetlen lett volna. Ennek következtében a második állapotnál a kompozíció középső része kissé üresnek hat. Az átdolgozásnál a hadrend és a térkép is elmaradt, amelyek az eredeti állapoton zavarták a csatakép művészi hatását, elvonták róla a figyelmet. A lemez alsó fele az átdolgozott álla-

potban így üressé vált. A levonatokon erre a helyre a szalánkeméni csata leírását és a csatakép jelmagyarázatát nyomtatták.

A harmadik lap Belgrád 1688-as ostromát ábrázolja (5. kép).⁶ Ez ismét a budaihoz áll közelebb, mind méretei, mind a kompozicionális megoldás szempontjából. Magas nézőpontból mutatja be az ostromlott várost, amelynek képe azonban itt sem hiteles. Az égbetörő tornyokkal és hatalmas épületekkel ékeskedő városkép megalkotásakor a művész főleg fantáziájára támaszkodott, a lap forrását még eddig nem sikerült meghatározni. A falak átlós irányban haladnak a képen, az előtér jobboldalától a háttér bal felső sarka felé. Az ostromló seregek mozgulatai a falak irányával párhuzamosak, vagy arra merőlegesen haladnak, tehát szintén átlós irányúak. Az előtérben balra heves közelharcot látunk, a felmentő török sereg tüzéségének megrohanását, míg a háttérben a Dunán hajók küzdenek. Ezen a képen is a mozgás, a lángokban álló város egyes pontjaiért folyó elkeseredett küzdelem a kompozíció leglényegesebb mondanivalója.

Az eddig ismertetett magyar vonatkozású lapok csatajeleneteket ábrázolnak. Ezekhez néhány olyan is csatlakozik, amelyek a Habsburg család tagjait dicsőítik, illetőleg egyes, a törökök felett aratott győzelmekkel kapcsolatos allegóriák. A csatajelenetekkel szemben ezek a többnyire zsúfolt és aprólékos program alapján összeállított kompozíciók már távolabb állnak a mai szemlélőtől. Portrék, mitológiai és allegorikus alakok, fegyverek és csatajelenetek tömege áttekinthetetlenül teszik őket.

megörökítő és dicsőítő lapok közvetlenül az uralkodóház propaganda céljait szolgálták, de gondolhatunk arra is, hogy a seregben vezető szerepet játszó vezérek — Lotharingiai Károly, Savoyai Jenő, Miksa Emánuel — bízták a kiváló művész karcoló tűjére személyes hírnevük megörökítését.¹¹

De Hooghe magyar vonatkozású rézkarcainak feldolgozása közben néhány olyan újabb adat is napvilágra került, amelyek oeuvre-jének más részeire vonatkoznak. Így a mester könyvillusztrációinak számát sikerült három, 1670 körül keletkezett szignált kompozícióval növelnünk, amelyek a Hollandsche Mercurius című folyóirat címlapjaiként jelentek meg.¹² A művészek ezen a lapjain hiába keressük még későbbi stílusának sajátosságait, tehetségét még az alakulás stádiumában mutatják. Rajtuk mitológiai alakokat és az év legfontosabb, az illető kötetben részletesen ismertetésre kerülő eseményeire utaló miniatűr ábrázolásokat láthatunk. Tudjuk, hogy de Hooghe élénken érdeklődött a lengyelországi török elleni harcok és a vitéz lengyel király, Sobieski János alakja iránt is, aki 1675-ben lengyel témájú lapjai iránti elismerésül nemessé tette.¹³ A királynak a kor arcképfestészetében előkelő helyet elfoglaló, rendkívül hatásos lovas képmása már elkészülte idején is igen népszerű volt. Most két egykorú másolatát, illetve átdolgozását sikerült meghatározunk. Az egyik Jacobus Harrewijn 1684-ben keletkezett rézkarca,¹⁴ amely Sobieski holland életrajzának illusztrációjául készült, a másik a krakkói Nemzeti Múzeum ismeretlen mestertől származó olajfestménye.¹⁵

De Hooghe a Bécs 1683-as ostromával kapcsolatos eseményekkel is többször foglalkozott. A bécsi ostromra

vonatkozó kompozíciói azonban Hollstein összeállításából kimaradtak. Pedig a bécsi lapok legfontosabb darabjai, az amsterdami Nicolaus Vischer adresszéval ellátott rézkarcsorozat, amely franciára fordított szöveggel 1684-ben Brüsszelben jelent meg, finom kidolgozása révén a mester legszebb művei közé tartozik.¹⁶ Végül Nauplia 1687-es elfoglalását ábrázoló lapjának sikerült megjelenési helyét meghatározunk.¹⁷ Lehetséges, hogy ez a kompozíció is először önálló lapként jelent meg, s csak ezután került lemeze vagy kiadásának joga a hamburgi Thomas Wiering kiadó tulajdonába.

Befejezésül meg kell emlékeznünk a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályának két rajzáról, amelyek az irodalomban de Hooghe műveként szerepelnek. Az egyik¹⁸ egy tollrajz két allegorikus figurával, amelyek a „Nella Caduta di Buda” című szonettet illusztrálják. Stílusa nem mutat hasonlóságot de Hooghe hiteles rajzaival, és már az olasz szövegből következtetve sem látszik valószínűnek, hogy tőle származik. A másik¹⁹ Brüsszel kivilágítását ábrázolja Buda felszabadításának alkalmából. A kompozíció a fentebb említett 1686-ban keletkezett sorozat 6. lapjának gyengébb minőségű régi másolata, semmiképpen sem de Hooghe saját kezű műve (7–8. kép).

Az elmondottakkal sikerült tisztáznunk, hogy mi az, amivel Romeyn de Hooghe a magyar történeti ikonográfiai vonatkozású grafikái anyaghoz hozzájárult. Magyar vonatkozású műveinek felsorolása teljesebbé teszi a mester művészetéről alkotott képünket.

Rózsa György

JEGYZETEK

¹ Az Oud-Holland 1962-ben megjelent LXXVII. évfolyama 101–111. lapján közölt tanulmány átdolgozott fordítása.

² Első állapot: „Belegering der sterke stad, Buda of Offen, door de keyserlike en geallieerde machten. 1686.” Jelezve lent közepén: „R. de Hooge inv. et fecit. 1686.” Rézkarc, 456 × 560 mm. Nyomatott holland, francia és német szöveggel, amely az ostrom leírását és szám- (1–54) és betűjelmagyarázatot (A–E) tartalmaz. A holland szövegből két variáns ismert, az egyik impresszum nélkül, a másik impresszuma: „t'Amsterdam, by Aert Dirksz. Oossaen, Boekverkooper op de hoek van de Beurstraet.”

Második állapot: A cím első szavát „Verovering”-re változtatták, tehát 1686. szeptember 2-a után keletkezett.

Irodalom: Rózsa Gy.: Budapest régi látképei. Bp. 1963. 104. szám, további irodalommal. — Hollstein nem ismeri.

³ Rózsa i. m. 102/f. sz.

⁴ Ismeretlen mester rézmetszete. Rózsa i. m. 104/a. sz. — Johann Christoph Haffner rézmetszete. Rózsa i. m. 104/b. sz. — Ismeretlen mester rézmetszete Boethius, Chr.: Ruhm-Belorberter, Triumph-lechtender Kriegs-Helm... Nürnberg 1688, II. rész. 444–445 között. Rózsa i. m. 104/c. sz. — Ezeken kívül a párizsi Bibliothèque Nationale metszetgyűjteménye még két másolatot őriz. Az egyik címe: „BVDA, STORMENDERHANDT, DOOR DE KEYSERSCHE VEROVERT, DEN 2 SEPTEM; 1686.” Jelezése: „R. de Hooge inventor — Gasper Bouttats fecit.” A második háromsoros címének kezdete: „A Most Exact Delineation of the Taking that Important Fortress of BUDA...”, vége „J. Oliver fec. and are to be Sold at his shop at the Corner of the Old-Baily on Lud-gate hill London.” Alul betű- és számjelmagyarázat. — Meg kell említeni, hogy a másolatok az irodalomban gyakran tévesen de Hooghe műveiként szerepelnek.

⁵ Első állapot: „Marche, campement, leger ordre/nevens de Glorieuse victorie der keyserlike, en churvorstlyke beyersche/armeen, met de totale ruine der turkse, tartarse etc./legers en het veroveren van alle haer krygs ammonitie./provisie, tenten, vanen, en schatten, den 12 augusti 1687.” Jelezve jobbra lent: „R. de Hooge fecit.” A csatakép alatt hadrend és a Duna térképe Párkánytól Eszékig. Nyomatott holland és német szöveggel, amely a csata leírását, betű (a–o, A–Z) és számjelmagyarázatot (1–33) tartalmaz. A holland szöveg impresszuma: „t'Amsterdam, by Aert Dirksz. Oossaen. Boekverkoper op den Dam.” Rézkarc, 444 × 601 mm.

Második állapot: A lemezről eltávolították az eszéki hidat,

a hadrendet és a térképet. A kompozíció jobb oldalát nagy épületekkel egészítették ki. A levonat üresen maradó alsó felére nyomtatott szöveg került a csata leírásával és szám- és betűjelmagyarázattal (1–36, A–X), melynek címe: Gelukkige en seer groote Victorie, door Syne Doorluchtigheyd den Meer Markgraaf Jedewijk van Baden tegens de Turksche Armée/bevochten, tusschen Peter Varadyn enz de Salamkement, den 19. Augusti 1691.” Impresszuma: „t'Amsterdam, /By Johannes de Ram, Konstverkooper op den Dam, / by de Kalverstraet in de Ram. 1691.”

Irodalom: Nagler 9. sz. (II. állapot). — Drugulin. 3265. sz. (I. állapot), 3404. sz. (II. állapot). — Hollstein 140. sz. (I. állapot), 139. sz. (II. állapot?). Eddig elkerülte a kutatás figyelmét, hogy a két csatakép ugyanarról a lemeztől nyomtatták.

⁶ Első állapot: „Belgrado met syn slot en voorsteeden stormenderhand veroverd door de keyserlyke machten, den 6. Sept. 1688.” Jelezve jobbra lent: „R. de Hooghe f. 1686.” (!) Rézkarc, kb. 465 × 590 mm.

Második állapot: A szignatúra évszámát helyesbítették: „1688”. A képen betűket és számokat találunk, a hozzátartozó magyarázó szöveg azonban nem ismeretes.

Irodalom: Wurzbach 32. sz. — Thieme—Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. VII. kötet. 459. l. — Hollstein 146. sz. Az évszámleírásra eddig nem figyeltek fel. — „Gasper Bouttats Sculptit — R. de Hooghe inv. 1688.” szignatúrájú másolatát szintén a párizsi Bibliothèque Nationale metszetgyűjteménye őrizi.

⁷ Hollstein 263–71. sz. A címlapján olvasható „... ob Budam receptam...” szavak teszik lehetővé a pontos datálást. Hollstein tévesen 1683-ra datálja.

⁸ Nagler 47. sz. — Drugulin 3273. sz. — Wurzbach 37. sz. — Hollstein nem ismeri.

⁹ Lovas képmás háttérben Székesfehérvár ostromával. Párizs, Bibliothèque Nationale metszetgyűjteménye: Drugulin 3290. sz. — Thieme—Becker i. m. 459. l. — Félalak jelenetekkel: Hollstein 381. sz.

¹⁰ Címe nincs. A felső rézkarc 365 × 510 mm. Jelezve: „Romijn de Hooghe fecit. — Phi: Bouttats Junior excudit Ant.” Az alsó rézkarc 255 × 174 mm. Jelezve jobbra lent: „Philibert Bouttats junior ex.” Az egész lap mérete 750 × 515 mm. A költemény címe: „Olyven-/Krans,/Ghevlochten over de Doorluchtighe Waepene/nen van Oostenrijck, Spagnien, Vranckrijck,/Engelandt, en al de saemgeswoorne Vor-/sten, wanneer het verdragh is uyt-gesproken/van

den aenghenaemen Vrede, met de Vi-ctorie der Keyserlijcke Wapene op de Turc-/ken, gecommandeert door den Prince Eu-/genius van Savoyen op de Teys den 11. Sep-/tember 1697.” Az alsó rézkarc másik oldalán ugyanez francia nyelven. Lent impresszum, ugyan-csak két nyelven: „Door Romeyn de Hooghe, Commissaris van Syne Conincklijke/Majesteyt van Groot Brittanien./t’Antwerpen by Philibert Bouttats den Jonghen, Plaetsnijder op den Rosier/over de Spaensche Teresen.”

¹¹ D. de Hoop Scheffer asszony hívta fel figyelmemet arra, hogy az amsterdami Rijksmuseum grafikai gyűjteményében a felső rézkarcnak egy korábbi állapotú levonatát őrzik. Az amsterdami és budapesti példányok összehasonlításából kiderül, hogy a lemez jobb széléből később levágtak egy darabot, és ezzel a szélső csatajelenetet megcsonkították. A képen látható feliratok is változtak, illetőleg bővültek a későbbi levonaton. Eredetileg a kompozíció középpont-ját posztamensre könyöklő Fama alkotta, a posztamensen pedig Philibert Bouttatsnak az antwerpeni városi tanácshoz intézet aján-lása volt olvasható. Mellette a felső sornak megfelelően itt is csata-képek voltak, amelyek a női alak átdolgozásával kapcsolatban a későbbi levonatról elmaradtak. Az amsterdami levonaton hiányzik az allegorikus alakokkal túlsúlyolt felső rész, amire csak a budapesti példányból következtethetünk. Mivel Romeyn de Hooghe neve a Bouttats szignatúráját viselő korábbi állapoton nem szerepel, szerzőségét a gyengébb lapon további adatok előkerüléséig fenntar-tással kell kezelniünk.

¹² Hollandsche Mercurius 1669, 1670 és 1674. évfolyam cím-kepei. Megjelentek Haarlemben Pieter Casteleyn-nél. A két első

lapon a szignatúra tanúsága szerint a rajz is de Hooghe-től száрма-zik. A lapok eddig ismeretlenek voltak.

¹³ De Hooghe lengyel kapcsolataival Anna Treider foglalkozik Krakkóban.

¹⁴ Van der Linde; Leven en Daaden van Johannes Sobietzki de III. . . Amsterdam. 1685. II. rész. 164–165. lap között. Említi Apponyi A.: Hungarica. II. kötet. München 1903. 1181. sz.

¹⁵ Olajfestmény, vászon. 99,4 × 129 cm. Krakkó, Nemzeti Mú-zeum. Kiállítva mint „Sobieski a párkányi csatában”. Publikálatlan.

¹⁶ A bécsi lapokat említi: Nagler 36. sz. — Drugulin 3105, 3122 sz. — Wurzbach 36. sz. és a legteljesebben Sturminger, W.: Biblio-graphie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683. Graz–Köln 1955. 3741–3768. sz.

¹⁷ Happelius, E. G.: Thesaurus exoticorum . . . Hamburg 1688. 136–137. l. között. Említi: Nagler 28. sz. — Drugulin 3208. sz. — Wurzbach 30. sz. Röplap formájában megvan a rotterdami Boymans–van Beuningen Museum metszetgyűjteményében.

¹⁸ Tollrajz, 255 × 180 mm. Szabó M.: Buda visszafoglalását dicsőítő olasz szonett Romain de Hoogh egyik ismeretlen metszetén. Az újpesti m. kir. állami Könyves Kálmán-reálgimnázium értesi-tője az 1929–1930. évre. Újpest 1930. 6. l. (képpel) — Molnár E.: Buda visszafoglalása (1686) a korabeli olasz költészetben. Bp. 1936. 20. l.

¹⁹ Szépiarajz, 360 × 570 mm. I. tsz. 15067. Szabó ih. — Bertalan V. — Nagy I. — Seenger E.: A kiscelli múzeum. Bp. 1962. 13 l. (képpel) — Zoltán J.: A barokk Pest-Buda élete. Bp. 1963. 24–25 l. között (képpel).

Az 1842. augusztus 25-én megnyílt Első Magyar Iparegyesületi Kiállítás szükségszerű velejárója és következménye annak az iparfejlesztő mozgalomnak és azoknak az iparosítási törekvéseknek, amelyeket Széchenyi és Kossuth kezdeményeztek évekkel előbb, már irodalmi és publicisztikai, valamint társadalmi tevékenységükkel, az 1841-ben létrehozott Iparegyesülettel mint az iparfejlesztés egyik elméleti és gyakorlati kérdéseinek társadalmi jellegű központjával.

Ezen első kiállítást 1843-ban mindjárt követte a második, majd három esztendő múlva 1846-ban a harmadik, amely méltó kifejezője és betetőzője volt a reformkori műipari törekvéseknek, és mintegy összegezöje az addig elért eredményeknek. Ezen utóbbi kiállítás mind nagyságában, mind a megrendezés korszerűségében előrelépést jelentett az első két kiállítással szemben, de összehasonlítva a korabeli hasonló jellegű kiállításokkal is jelentős hozzájárulás volt az akkori Magyarország viszonyait figyelembe véve, az európai műipar fejlődését jelző hasonló kiállítások sorának gazdag demonstrációjához.

A hazai reformkori iparműkiállítások részletes ismertetése előtt foglalkozunk néhány jelentősebb európai iparműkiállítással, hogy a kiállításainkat sajátos viszonyaink között is megfelelően értékelhessük. Úgy gondoljuk nagyságukban ezek túlnőttek az Iparegyesület általános tevékenységén, s mint ilyenek nagy jelentőséggel bírnak a magyar iparművészet fejlődésének történetében is.

Iparműkiállítások Európában

Az első hazai iparműkiállítást megelőzően majd egy félévszázaddal előbb rendezték meg 1791-ben az első európai iparműkiállítást a prágai várban.¹ A bemutatásra kerülő anyagot a Hradsin jelenlegi „Nemzeti Galéria” helyiségeiben helyezték el. — A prágai Iparművészeti Múzeumban őrzött rajz tanúsága szerint a kiállítás tárgyakat egyszerűen asztalokra és állványokra helyezve mutatták be. — Ez a kiállítás hasonlóan az első magyar Iparműkiállításhoz nemcsak műipari tárgyakat mutatott be, hanem mezőgazdaságiakat és mezőgazdasági ipariakat is. A második, a harmadik és a negyedik prágai kiállításról, már több száz oldalas tárgyjegyzékek is készültek.² A későbbi kiállítások már csak ipari termékeket mutattak be. A tárgyjegyzékek és katalógusok betekintést nyújtanak a korabeli cseh ipar fejlettségébe, nagyságába és sokirányúságába. Hűen tükrözik az Osztrák Birodalmon belüli iparviszonyokat is, amelyeket ha a kiállítások vonatkozásában vizsgáljuk is őket, az elsők között kell Európában megemlítenünk.

A csehországi kiállítások sem maguktól vagy éppen a bécsi udvar kezdeményezésére jöttek létre. Azokat is egy, a mi Iparegyesületünkhöz hasonló szervezet hozta létre: Az „Iparosszellemet Ébresztő Egyesület Csehországban”, amely bizonyos vonatkozásaiban előképe volt a Kossuth szervezte Iparegyesületnek is. A kiállításokon kívül sok gyakorlati és szervezeti segítséget adott a cseh ipar fejlődéséhez. Az egyesület kiadványa az enciklopédikus rendszerű „Zeitschrift Gewerb Wesens” — Prof.

dr. Hessler szerkesztésében, nemcsak hazai vonatkozású iparfejlesztést előmozdító anyagot adott közre időről-időre hanem a legjelentősebb európai ipari eseményeket, gyártási leírásokat is közölte rendszeresen. — A Hetilap, amely bár szerényebb keretek között működött, tartalmában sok rokonságot mutat a prágai Zeitschrift-tel — megindulásakor mindjárt igyekszik a hazai viszonyoknak megfelelően kommentálni a csehországi ipari eszméket, kiegészítve azzal, hogy ilyen egyesületnek az egész monarchiát kellene átkarolnia.³

A XVIII. század végén, közvetlenül az olasz háborúk befejezése után került megrendezésre az első franciaországi iparkiállítás 1798-ban Párizsban.⁴ Ezen az első kiállítás, mint azt a Hetilap hírül adja, mindössze 110 kiállító volt, és jutalmazásként 36 kitüntetést osztottak ki a résztvevők között. Más jelentősebb iparműkiállításról a XVIII. században ez ideig nem sikerült adatot felkutatni. A XIX. század első két évtizedétől eltérően, amikor csak szörványosan fordulnak elő kiállításrendezések a napóleoni háborúk miatt falzaktatott Európában, a húszas évektől kezdődően különösen a németországi fejedelemségekben és önálló város-államokban, valamint Ausztria különböző nagyobb városaiban, már évenként rendeztek kiállításokat. — Az 1800 és 1849 közötti években 131 iparműkiállításról sikerült adatokat gyűjtenem.⁵ — Ezeket is többségükben az Iparegyesülethez hasonló iparfejlesztő és pártoló egyesületek és bizottságok szervezték. Állami kezdeményezéssel és támogatással, csak országos vagy birodalmi jellegű kiállítások kerültek megrendezésre.

Az 1835-ös⁶ és a következő, 1839-es és 1845-ös bécsi kiállításokat az osztrák állam rendezte⁷ — Az első bécsi kiállítás gondolata már jóval előbb, még 1829-ben felvetődött, és attól kezdve különböző tervek és javaslatok kerültek ezzel kapcsolatban a Staats Rat üléseire, amíg az első kiállítás megrendezésre kerülhetett.⁸ A birodalmi kiállítások között is a harmadik, az 1845-ben megrendezett volt a legjelentősebb, amelynek szervezését hosszadalmas és körültekintő részletekbe menő tervezés előzte meg. A kiállítást az akkor épült Politechnikai Intézet helyiségeiben rendezték meg. Gazdagságára és nagyvonalúságára, valamint birodalmi jellegére való tekintettel, — a Hetilap tudósítása szerint — csak az építkezésekre 100 000 forintnál többet adtak ki.⁹ — Érdemes egyetlen adatot összehasonlítani az 1845-ös bécsi és az 1846-os pesti kiállítással kapcsolatban. A 100 000 forint, amit az Udvari Kamara biztosított, szemben áll a többnyire társadalmi erőből teremtett nem egészen 1000 forinttal, amit az Iparegyesület biztosított a kiállítás megrendezésére.¹⁰ A ráfordított összeg százszoros nagysága és az állam támogatása ellenére sem volt az százszor nagyobb és szebb. — A kiállítók számánál azonban már csak háromszorosa a többség. A megrendezésben és erkölcsi értékben pedig az újonnan épült Nemzeti Múzeum épületének helyiségei nem maradtak el a Politechnikai Intézet terméi mellett. A hazai viszonyokat figyelembe véve igen nagy teljesítménynek tekinthetjük az Iparegyesület e téren kifejtett munkáját. A birodalmi kiállításokon magyarországi kiállítók is részt vettek. — Az első kettőn mezőgazdasági vonatkozású termékekkel, míg a harma-



1. Tiszteleti belépőjegy — az 1845-ik évi Bécsi Iparműkiállításra — Österreichisches Staats Archiv 1845 Wien

díkon már az iparosodás eredményeként, nemcsak műipari, hanem iparművészeti tárgyakkal is. Ezek között elsősorban a herendi porcelánokat kell megemlíteni.¹¹ Az 1845-ös bécsi kiállításnak ezen túlmenően figyelmet érdemlő jelentősége számunkra — bár konkrétan nem kapcsolódik a hazai kiállításához —, hogy a külsőségeiben nagyszabású és reprezentatív kiállítás megnyitására meghívott előkelőségek között igen megtisztelő helyen szerepel gróf Széchenyi.¹² Ez a meghívás a megnyitáson való részvételen kívül szabadjegy használatát is jelentette. Köztudomású, hogy Széchenyinek abban az időben ilyen meghívásra jogosító hivatala nem volt sem Bécsben, sem Pesten. Mégis olyan személy, akit a birodalmon belül még a bécsi Udvari Kamara is számontartott ipari érdeklődése és széles európai látóköre miatt. Szécheny volt különben az egyedüli meghívott magyar főnemes a bécsi magyar hivatalok vezetőin kívül; akik a megnyitón részt vettek.

Fischer Móric herendi porcelánjait a kiállításon okévéllal jutalmazták. A részletes katalógusban róla megjelent értékelés megemlíti, — hogy szorgalmával szép eredményt ért el.¹³ — Kiállított anyaga igen szerénynek mondható, — „...ein Sortiment von Kaffe- und Speise Geschirr” — a többi porcelán gyárak anyagához mérten.

A nagyszabású bécsi kiállítás tapasztalatait minden bizonnyal felhasználták a következő évben megrendezett harmadik magyar iparműkiállítás szervezői és rendezői is.

A német terület kiállításai közül, a Hetilap éppen az 1845-ös bécsi kiállítással összehasonlítva, a drezdait emeli ki,¹⁴ amelyet a Királyi Narancsházban rendeztek. — Ez ugyan nagyságában a berlinit (1844) nem közelítette meg, mert csak 690 kiállító vett azon részt. Megemlíti a kitűnő textilákat és dicséri a meissenai rokokó modorú porcelánokat.

A korabeli kiállítások között egzotikus anyagával az 1846-ban Párizsban megrendezett Kínai Iparműcikk Kiállítás érdemel figyelmet. Ennek előzménye szorosan összefügg a francia — angol külkereskedelmi versengéssel, amely a keleti piacok megszerzéséért folyt a két ország között. — 1844 februárjában követség indult Franciaországból Kínába, és különféle iparcikkeket vitt magával ottani bemutatásra. Ezeket valószínűleg kisebb kiállításokon helyezték el. A követség tagjai két év múlva tértek csak vissza Párizsba. Mint kereskedelmi küldöttek felhasználták ottani tevékenységüket arra is, hogy különféle kínai iparcikkeket gyűjtsenek össze, olyanokat amelyek érdeklődésre tarthatnak számot a francia közönség részéről. Egzotikus anyagukat a Musée de l'École-ban

mutatták be.¹⁵ Az egykorú tudósító elismeréssel nyilatkozik a kiállítás megrendezéséről, a bemutatott tárgyakat azonban inkább a kereskedelem mint a művészet számára tartja érdekesnek. Az ilyen és ehhez hasonló tengerentúli iparcikkek kiállításán való bemutatása a későbbiekben a század második felétől a világi kiállítások keretein belül történt.¹⁶

Az Iparegyesület munkájának megismeréséhez jelentős adattal szolgál a Regélő Pesti Divatlap egyik 1844. évfolyamában közölt hír, amely az akkori párizsi Iparműkiállítás megnyitásáról ad tájékoztatást.¹⁷ A híradás jelentőségét fokozza a lap értesülése, illetve közlése, hogy az iparegyesületi választmány két személyt küld ki a kiállítás megtekintésére és annak tanulmányozására.¹⁸ A kiküldöttek egyike Vállas Antal volt, mert későbbi ugyancsak folyóirat tudósítás arról számol be, hogy — „dr. Vállas több jeles iparműkiállítást tekintvén megküldönn, — hazaérkezett”. — Vállas ezúton szerzett tapasztalatai gyakorlatban csak a III. Iparműkiállítás előkészítésében és európai színvonalú megrendezésében jutottak kifejezésre.

Ezen nagy jelentőségű harmadik kiállításról nem maradt fenn, illetve ez ideig nem került elő semmiféle ábrázolás. Egyedüli hiteles forrás a tárgyjegyzék, amely utalásokat tesz az egyes tárgyak elhelyezésére. Ha ezen megjegyzéseket összevetjük más korabeli kiállítások leírásával, nem tekinthetjük a Nemzeti Múzeumban megrendezett műipari seregszemlét, az ott bemutatott teljes enteriőrökkel együtt elmaradottnak vagy akár korszerűtlennek, hanem igen magas színvonalúnak és korszerűnek kell elképzelnünk a tárgyak elrendezését.¹⁹



2. Divatkép — Életképek 1844. 2. szám — OSZK



3. Iparműtári alapítvány-jegy — 1846 — OSZK

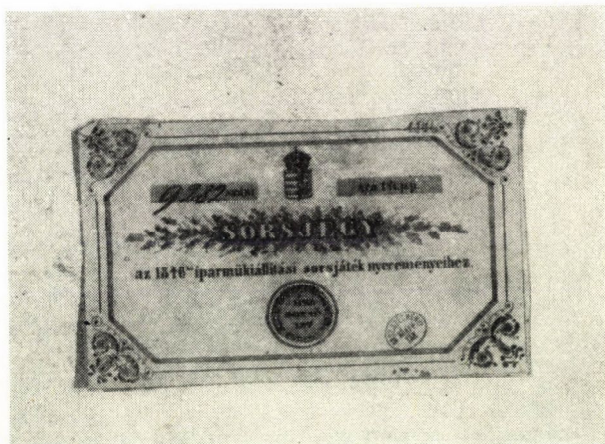
Az Iparegyesület

Az Iparegyesület által kezdeményezett és rendezett első három kiállítás szorosan összefügg Kossuth tevékenységével. Ezekben az években elsősorban az Iparegyesületet és annak folyóiratát, a Hetilapot használta fel célkitűzései megvalósításához, erre összpontosította szervező képességének nagy részét, erejét, és ezen munka során gyűjtött újabb tapasztalatokat további munkájához. Az évek múltával egyre inkább fordult ismét a politikai kérdések irányába, úgy ahogyan az ország viszonyai azt megkívánták. — Ennek ellenére helytelen és a valóságnak sem felel meg Kossuth szerepének eltúlzása. Annál is inkább, mert ő magát nem tartotta szakértőnek — és nem is volt az — a közgazdasági és ipari kérdésekben.²⁰ Nem kívánjuk érdemeit csökkenteni, vagy kisebbiteni amikor éppen az Iparegyesületben végzett munkájánál azokat is megemlíthjük, akik nélkül elképzeléseit nem tudta volna valóra váltani. Az igazgatói választmányból kerültek ki elsősorban Kossuth legközvetlenebb munkatársai, tanácsadói, akik jelentős részt is vállaltak a műipar megteremtéséért vívott elvi és gyakorlati harcban. Dr. Vállas Antal a Kossuth köréhez tartozók egyik legképzettebb és legsokoldalúbb személyisége volt. Személyében jutott kifejezésre az akkori európai műipar ismerete, amit gyakori utazásai során szerzett meg, kellő hazai iskolázottsága révén. Vállas látta el a Hetilap szerkesztését. — Wargha István, mint az egyesület igazgatója működött, Battyhányi lemondása után, amikor Kossuth került az Iparegyesület igazgatói székébe. Wargha szerkesztette az Iparos naptárt. — Fényes Elek nemcsak iparstatisztikai feldolgozásaival szolgálta az ipar fejlődését — rámutatva az elmaradásokra —, hanem tevékenyen részt is vett az egyesület lapjának szerkesztésében. Szükséges még megemlíteni dr. Balogh Pált, akinek kezdeményezésére, illetve felhívására alakult meg az Iparegyesület — mindvégig lelkesen vett részt annak irányításában. E legismertebbeken kívül tevékenyen részt vettek maguk az iparosok, gyárosok és kereskedők is az egyesület munkájában.²¹ Ezeket szükségesnek tartottuk közölni, mert el sem képzelhető — még Kossuth szervező képességét figyelembe véve is —, hogy az egyesület munkáját és ezen keresztül az ország műiparának fejlesztését, eredményeinek figyelemmel kísérését elláthatta volna az ipar kérdéseiben nála lényegesen tapasztaltabbak nélkül. Kossuth nemcsak az Iparegyesülettel foglalkozott ebben az időben, a Védegylet, a Kereskedelmi Társaság, a Gyáralapító Részvénytársaság is szervezési és irányítási körébe tartozott valamilyen vonatkozásban. Mindezeket túl politikai munkát is végzett, amely sokszor távoltartotta Pesttől, ahonnan az egyesület irányítása történt.

Az Iparegyesület alapszabályában, az ipar fejlesztését és előmozdítását tűzte ki célul. Ezen kívül nem kívánt látszólag sem politikai, sem hittudományi kérdésekkel foglalkozni. Helyes volt ezen elvek sajtotban történő publikálása, mert így a legszélesebb rétegekhez is el tudta juttatni propagandáját. — Akkor ez a leghaladóbb gondolkodást jelentette az előrehaladás útján. Az egyesületen belül — legalább is látszólag — megszüntette az akkor még törvényekkel biztosított faji megkülönböztetést. Igen pozitíven értékelhetjük ezt az egyesület tevékenységével kapcsolatban a korabeli viszonyok között. Nemkülönben helyes volt és éppen politikus az ipar érdekében a politikamentesség kinyilatkoztatása és hangoztatása. Ezzel egyrészt elterelte a figyelmet, másrészt szabadabb lehetőséget nyert az egyesülettel, valamint annak akcióival a politizálásra, amit különleg szépen fedezett az első években a Regélő Pesti Divatlap, majd annak utóda a Pesti Divatlap. — A Hetilap megjelenésével, már nyitabb és egyértelműbb állásfoglalások is napvilágot láttak. Igaz, továbbra is szigorúan csak ipari természetű ügyekkel foglalkoztak. Ezek az alapelvek biztosították többek között az egyesület sikeres működését és a szűkebb határokon kívüli területek érdeklődését és szimpátiáját, amely különösen Erdély vonatkozásában volt jelentős.

Erdély külön közigazgatási terület ebben az időben. Elsősorban feléje irányultak célzások „a két testvérhaza” közeledését, összefogását illetően. Bizonyos mértékben sikerült a Határőrvidék és Horvát-Szlávia ipari körének figyelmét és érdeklődését is felkelteni hasonló egyesületi mozgalmakra.

Az egyesület gyakorlati munkájában olyan közérdekű programok szerepeltek, amelyek segítségével az iparosok és gyárosok munkáját megkönnyítették. — Az első székhely az Újvilág utcai Ilkey házban volt, majd az Uri utcai Laffert házban béreltek helyiséget. Itt elsősorban folyóiratok — hazaiak és külföldiek —, könyvek, szerszám- és ásványgyűjtemény — egy egész kis politechnikai intézet állt az érdeklődők rendelkezésére. Ezzel próbálták pótolni a Bécsben már eredményesen működő intézetet. Az egyesület helyiségeiben kerültek megrendezésre a kisebb rajzmű kiállítások, negyedévenkénti iparműbemutatók is. Nagy gondot fordítottak a művészi nevelésre. A korszerű műipar szempontjából helyesen ismerték fel a rajzolás jelentőségét. Bölcs előrelátásukat tükrözi az egyesület lapjában megjelent közlemény egyik rajzmű kiállítással kapcsolatban, amikor annak jelentőségéről szólva megállapítják, hogy a rajzolás „... műipari formák nemesítésére és szépítésére oly nagy befolyással leendő”.²² Az általuk irányított, úgynevezett Rajztanoda pótolta a kialakuló iparosréteg számára a szervezett magasabb



4. Sorsjegy — az 1846-ik iparműkiállítás sorsjáték nyerevényeihez — OSZK



5. Transzparent lap (Lytophan) herceg Kopácsy József esztergomi érsek portréja. Éybl metszete alapján készült — Herendi porcelán — Kiállítva az 1842-ik első Iparműkiállításon No. 85 — Iparművészeti Múzeum 21.251 ltsz.

fokú iskolai képzést, valamint a céhrendszerben törvényesített évekig tartó vándorlást.

Az egyesület által kezdeményezett kiállítások, gyárlátogatások, egyes ipari remek bemutatása, jutalmazások, a mesterinas iskola, mind-mind az iparosodás előmozdítását célozták és propagálták a lehető legsokoldalúbban, amennyire a szerény keretek azt megengedték. Ha a korabeli hazai viszonyokat figyelembe vesszük az Iparegyesület ezen tevékenységével óriási mértékben lendítette előre a műipar fejlődését. A nagyméretű propaganda és a kézzelfogható gyakorlati akciók találkoztak az objektív társadalmi igényekkel — az iparosodás irányában —, és így vált lehetségessé például, hogy nem egészen három hónap alatt sikerült az első kiállítást megrendezni, ami ismételtén a kézzelfogható eredmények sorát gazdagította. Ugyanakkor kedvező viszonyok között az első bécsi kiállítás konkrét előkészítése is több mint egy esztendő telt igénybe.²³

Az iparosodás gondolatát volt hivatva ébren tartani az egyesület hivatalos kiadványa a Hetilap, de segítséget nyújtottak ebben a munkában a Pesti Hírlap és más haladóbb folyóiratok is, amelyek lehetőségeikhez mérten pozitívan foglaltak állást az iparfejlesztés mellett, és örömmel üdvözölték az ipari vonatkozású megnyilvánulásokat. Szívesen helyt adtak egyszerű ipari és kereskedelmi hirdetéseknek is. A magyarországi reformkor egybeesik az európai kapitalizálódás klasszikus korával. — A napóleoni háborúk befejezése utáni évtizedek társadalmi kérdései között első helyet az ipar fejlődése foglalta el. A műszaki tudományok, találmányok voltak azok, amelyek az általános sajtó középpontjában állottak a kor romantikus, kalandos irodalmi termékei mellett, az egész Európában.

A hazai iparműkiállítások története és iparművészeti jelentősége kötelez arra, hogy azokat a fennmaradt tárgyjegyzékek — mint hiteles források — alapján vizsgáljuk. Kiemelve és előtérbe helyezve az iparművészeti vonatkozásait amelyek bizonyos tekintetben alapjai a XIX. század iparművészet-történeti kutatásainak is.²⁴

Az első Iparműkiállítás

Az első kiállításon részt vevő 146 kiállító között mindössze harminc olyan szerepelt, akinek munkássága, vagy tulajdonában levő gyára — mint Herend esetében is — iparművészeti vonatkozású, vagy amit konkrétan a jelenlegi gyakorlat szerint iparművészetnek minősít a művészettörténet tudománya. Ez a kiállítás ilyenformán nem ad a valóságnak megfelelő képet az akkori iparművészetről, mert a céhekben működő mesterek és a kiváltsággal rendelkező gyárak vagy manufaktúrák száma, sokszorosa még ilyen vonatkozásban is a kiállításon részt vevőknek. Valószínűleg az első kiállítás sikerének bizonytalansága tarthatta vissza a mestereket és a gyárak egy részét a tárgyak beküldésétől. Befolyásolta a részvételt és a kiállítás számszerű és minőségben megmutató sikerét minden bizonnyal a rendelkezésre álló rövid idő is. Ezzel a problémával maga Kossuth is foglalkozott, és ha nem ismondotta ki, de az egyesület léte, további működése függött attól, hogy megrendezze azt a kiállítást. Elkezdje a felmérést, tegyen számvetést az ország előtt ipari helyzetünk állásáról, annak erősebb és gyengébb pontjaira való rávilágítással. — A második kiállításnál, már lényegesen javult a helyzet, mert volt előzmény. A harmadiknál pedig, már bizonyos mértékig sikerült a kiállításnak bemutatnia a műipar és közte az iparművészet akkori, a valóságos helyzetét megközelítő teljes képét.

Az első kiállításon talán a leggazdagabb, ha nem is teljes képet adó, a részt vevő kilenc asztalos munkája, akik bútoraikkal reprezentálták a művességet. Teljes szobaberendezésekkel még nem szerepeltek, de még kisebb garnitúrákról sincs tudomásunk a jegyzékek szerint. Ezen iparágban gyáriparról abban az időben nem beszélhettünk, a bútorkészítés erősen kézműjellege miatt. Kisebbség és nagyobb műhelyekből a céhek keretein belül és az egyre sokasodó szabad kontárok kezéből kerültek ki a bútorkészítők és berendezési tárgyak. A kiállításon minden valószínűség szerint a reformkor szemléletnek megfelelő, a kényelmes, bár egyszerűbb polgári otthon kialakítására szolgáló bútorkészletekben — egy nagyobb biedermeier formavilágban belül — a legváltozatosabb darabokat állították elő. A varróasztalkák, írószekrények, íróasztalok üldőbútorok elsősorban azok, amelyek az első kiállításon bemutatásra kerültek. Ezeket részben mintalapok, részben építészeti tervei alapján készítették. Előfordultak önálló elképzelések is, azonban úgy gondoljuk, hogy ezek inkább, mint különlegességek, sokszor a használhatóság határán túl is díszített tárgyak voltak. A kiállító: Pallady Ferenc, Steindl Ferenc, Coffin Károly, Zlamál Viktor a legnevesebb képviselői a korabeli bútorművességének, olyanok akik a reprezentatív építkezések berendezéseit is előállították. Ők már nemcsak az építész által megadott terv vagy elgondolás alapján készítenek bútorokat — mint ahogyan az a Vigadó berendezésénél történt —, hanem önállóan is. Elterjedt volt nemcsak a különböző divatlapok, hanem a bútorkészítő mintalapok használata is a tervezésnél. A külföldi mintalapok közül elsősorban az angol lapok hatását fedezhetjük fel bútoraik egy részénél. A mintalapok terveit a hazai gyártás feltételeinek, a bútorkészítő anyagának és a szerényebb igényeknek megfelelően alakították át. A kor legismertebb mestere Steindl Ferenc csupán asztalt és ruhaszekrényt küldött a kiállításra raktárából. Noha ezek nem kiállításra szánt darabok voltak, mégis a bíráló bizottság az ezüst emlékpénz odaítélésével tekintettel volt az akkor már közismert munkáira is. Ígyképp nemcsak a kiállított szerényebb bútordarabjaira adományozta a kitüntetést. —

Felbecsülhetetlen értékű a hazai ipar és iparművészet szempontjából Kossuthnak ez a munkája, még abban az esetben is, ha annak összeállításában az egyesület más vezetői is segítségére voltak. Megjegyzései és észrevételei rávilágítanak azokra a műipari problémákra, amelyek a kialakuló társadalom ízlésével és közvetlen igényével voltak kapcsolatban. Betekintést nyerhetünk számos lényeges művelődéspolitikai jelenségbe. Kossuth, bár nem azonos módszerrel és alapossgal, de a kiállítás minden főbb csoportjával foglalkozik.

Ezen az első kiállításon az akkori Magyarország közel hatvan üveggyárának csak igen kis számú része volt képviselve — állapítja meg jelentésében,²⁵ de azon véleményét is kifejezésre juttatta, hogy a kiállításon bemutatott üvegek nagy része nem kifejezetten a kiállításra készült, hanem a mindennapi használatra és kereskedelmi forgalomra szánt tárgyak sorából került ki. Ez a megjegyzése magában véve is fokmérője lehet annak a színvonalnak, amelyet a kiállító: Pichler, Perger és Kuhinka gyárnokok üvegáruikkal értek. Mindhárom üveggyárnok használati üvegdedényeket állított ki. Kuhinka ezenkívül még a kiállításra készített hatalmas billikomot is bemutatta. — Kossuth hatvan üveggyárról ír, és mindössze három az, amely részt vett a kiállításon. Nem sokkal kedvezőbb a helyzet a következő kiállításokon sem, a részvétel mennyiségét illetően. Nem fogadható el ezekben az esetekben már az idő rövidségére való hivatkozás, ami általában elfogadható az első kiállítás előkészítésénél. A sok kis huta távolmaradása azt látszik bizonyítani, hogy azokban jelentős munka és termelés nem folyt abban az időben, és nem végeztek művészi jellegű munkát sem. Ezért maradhattak távol a huták a kiállításról. Lehetséges az, hogy visszatartotta őket az országos kiállítás jellege, amely alkalmat adhatott esetleges kormányzati szerveknek a működési engedélyek felülvizsgálatára, adózási problémák felvetésére. A két lehetőség ugyan fennállhatott más területek részvételével kapcsolatban is, de valószínűbbnek látszik az első felvetésünk, amely szerint a távolmaradás oka az alacsony színvonalú termelés volt.

Szükszavúan és nagyon mértéktartóan ad képet a jelentés Morgenthaler János és Kortschag József pesti bádigosok részvételéről, illetve arról az új törekvésről, amely első esetben a kiállításon jelentkezett a közönség előtt, nevezetesen a fémművességről. A kiállítás ezen tárgyai nemcsak anyagukat illetően voltak újak, de új funkciókat is hivatva voltak ellátni a polgár ember környezetében. A különféle bronz lámpák, gyertyatartók, szelencék, dohánydöbön stb. tárgyak már nem tartoztak az ötvösség keretébe. Igaz, nem is léptek fel annak igényével, de szükségessé váltak a környezetben, s mint ilyenek Kossuth szerint is „... kitűnő ízlést, szorgalmat és ügyességet tanúsítottak”.²⁶ Ez a terület, illetve a réz, bronz és pakfong művesség lesz az, amely bizonyos vonatkozásban a század második felében átveszi az ötvösség szerepének jelentős részét, és az üzemekben, a vállalkozók nagyobb műhelyeiben gépi úton való sokszorosítással művészi fémtárgyak formájában találja meg a kapcsolatot a közönség szelesebb rétegeivel.

Kossuth nem mindennek egyformán tulajdonított jelentőséget, ami a kiállításon szerepelt, legyen az bár műipari vagy iparművészeti vonatkozású tárgy. Néhány ipari területnél azonban részletes elemzését adja a hazai és külföldi viszonyoknak egyes műipari ágak helyzetét és fejlődését értékelve. A textilanyagok — jelen esetben csak az iparművészetiokről szólnak — nem mutatják megközelítőleg sem az ország textiliparának akkori helyzetét. Abban az időben még a selyemtenyésztés a fő cél, illetve a selyemnek fonallá való feldolgozása. Ilyen szempontból eredményes képet mutat a kiállítás. Azonban összesen csak négy kiállítóról tudunk megemlékezni. A többi között: Neswarba Vencelről a cs. kir. szabadalmazott első magyar szőnyeg, ágyterítő, gyapjú- és félélyemszövet gyár tulajdonosáról, aki olyan termékeket állított ki, amelyek a kiállítás díszai voltak. — Azonban a Neswarba-féle gyár gazdasági okok következtében a kiál-



6. Transzparens lap (Lytophan) Seilern Crescentia — Herendi porcelán — Kiállítva az 1843-ik második Iparműkiállítás No. 123 — Iparművészeti Múzeum 22.412 lsz.

lítás időszakában már nem létezett — jegyzi meg maga Kossuth.

Szükséges kutatni, hogy miért nem állított ki Valeró, aki Pesten működött, és abban az időben már jelentős mennyiséggel és minőséggel járult a textil igények kielégítéséhez, elsősorban mintázott selymekkel és szalagokkal. Valeró távolmaradása a kiállításról nem magyarázható ugyanazon okokkal, mint a helyileg távolos hegyek között levő üveggyárak esetében az felvetődött, Valeró gyára Pesten volt. — Annál kevésbé volt a fentiekre oka, amikor abban az időben már nemcsak nagy gyárral rendelkező személy, hanem Pest város megbecsült polgára is, és közeli kapcsolatban állott Széchenyivel.²⁷ Lehetséges, hogy éppen ez tartotta vissza az első kiállításon való részvételtől. — Feltehetően ilyen és hasonló okok miatt mások is távol tartották magukat a szerepléstől éppen Kossuth—Széchenyi akkori — ugyan látszólag nyugalmi állapotban levő ellentéte miatt. Ha pozitívan is értékeljük és Kossuth eszméi melletti állásfoglalásnak az első kiállításon való részvételt, nem ítéltjük el azokat sem, akik azon nem vettek részt az eddig felvetett bármely megokolásból, annál is inkább nem tehetjük ezt, mert Valeró és mások a következő kiállításokon figyelemreméltó anyaggal mutatkoztak be.

Szokatlan részletességgel foglalkozik a jelentés a porcelán és kődedény hazai állapotával és a kiállító gyárakkal. A bevezetőben figyelemreméltó megállapítását olvashatjuk Kossuthnak a reformkori társadalomban ilyen vonatkozásban végbement és végbemenő változásokról a minőségi igények megnövekedéséről. — „A most férfikort élő nemzedék még emlékszik azon időkre, midőn a porcelán csak a magasabb, fényűzőbb körökben volt honos, a középosztálybeli házak asszonyai pedig gazdasszonyosságuk egyik fődzsét, a fényesre súrolt cinedény-



7. Selyemmel és gyönggyel hímzett kutya — XIX. sz. negyvenes éveiből — Iparművészeti Múzeum 18.310 ltsz.

nyel gazdagon megrakott tálasokba helyezték, s a falusi urak vendégszerető asztalai cintálok és tányérok súlya alatt nyögtenek. Ez most egészen megváltozott, cinedény már csak kevés öszerű lak ötven év óta változatlan butorai közt tűnik fel azon idők ereklýje gyanánt, melyek már többé nincsenek.”²⁸ Megállapításainak első részét elfogadhatjuk, mert valóban mélyreható változásokon ment keresztül sok ezer kismemesi környezet ezekben az években. — Itt Kossuth minden bizonnal saját társadalmi rétegéről, talán saját környezetéből szerzett tapasztalatait is beleszította megállapításaiba. A porcelán edények elterjedésére, valamint a kőedényekre (keménycserép) tett megjegyzéseit, melyek szerint azok a nép asztalain is mindinkább meghonosultak, már kevésbé tarthatjuk olyan megalapozottnak. A XIX. század első felében még a nép, a falusiak és kis városiak többsége — életmódjának inkább velejárója volt a fazekasok által készített és vásárokon, valamint később lerakatokban egyaránt országos méretekben árusított mázas cserépedény. Ennek valóban széles körű elterjedését igazolja a fazekas mesterek egyre növekvő száma. — Kossuth nagy gonddal foglalkozik a magyar kerámia iparral. A nála megszokott szenvedélyességen túlmenően szeretettel is emlékezik meg az eredményekről, és nem kis büszkeség érződik ki hangjából, amikor párhuzamot von a bécsi és a herendi gyárak termékei között — az utóbbi bár szerényebb, de a hazai viszonyok között jelentős eredményeit megemlítve. A dicséret szavai nemcsak a kiállítóknak szóltak, azokhoz is intézte elismerő és biztató szavait, akik nem vettek részt a kiállításon. — A batizi, az iglói és körmöcsi keménycserepekről szólva, azok méltán művészi színvonalát és használhatóságát dicsérve sem feledkezik meg saját tapasztalataival is bizonyítani azt, miszerint — „... jelen sorok írójára való hivatkozással — és itt ismét saját magáról, illetve környezetéről beszél — több hónapi használat után is az edények különösen tartósaknak bizonyultak”.²⁹ — Hogy milyen mértékben jutott érvényre Kossuth értékelése a kiállítási díjak odaítélésében, egyelőre nem tudjuk, de az a tény, hogy valamennyi kiállító magasabb fokozatú elismerésben részesült, feltétlenül annak a következménye, hogy az egész kiállítást rendező Iparegyesület nagy jelentőséget tulajdonított ezen műiparnak, illetve hazai fejlődésének a belföldi ipar előmozdítása érdekében. Ez volt az az iparág, ahol a tőkés jellegű termelés formái nemcsak jelen voltak, már viszonylag igen korán, hanem a szükséges tőke is többnyire — ha nem is megfelelő mennyiségben — előteremthető volt. Az egész

jelentés arányaihoz mérten is sokat és részletesen foglalkozik Fischer Móric herendi gyárossal és annak munkásságával. —

Lehrner János kassai óras kiállított művével kapcsolatban olvashatjuk: „Ez avatatlan kézzel — mondja magáról Kossuth — rövid ismertetése Lehrner úr műorájának, mellyel tanúsított iparművészeti tőkélynek elismerését, bronz emlékpénzzel, mint az érdem méltányolás szerény jelével. . .” — tüntették ki. Az ilyen lelkes elismerő szavak ebben az esetben azt mutatják, hogy szerzőjük — Kossuth — még nem állt biztos lábon az ipar termékeinek megítélésében, illetve a születő gyáripar és a lassan haladó kézművesség közötti érték kategóriájának megalkotásában és rendszerezésében. — Az órák részletező leírása rekonstrukcióra is lehetőséget ad, olyan pontos, de fenti megállapításunkat is igazolni véljük általa.

A kor legismertebb pesti szabómesterei is részt vettek a kiállításon öltönyeikkel a Redout termeiben. — Eisele Antal, Hebelt Engelbert, Lezsimszky Eduard, Gyenes István állítottak ki. — Frakk, köntös, díszguba és zekke képviselték a magyar divatipar bemutatott termékeit és színvonalát. Az iparművészet tágabb értelmezésében feltétlen helyet kapnak a ruházati tárgyak is nemcsak a ruházati anyagok; ennek ellenére Kossuth nem fordít különösebb figyelmet a ruhadarabok ismertetésére, értékelésére. Talán az egész iparfejlesztési mozgalomban sem tulajdonítottak abban az időben a megemlékezésnél nagyobb jelentőséget.

Minden előbb felvetett eddigi ok nélküli az ötvösök — pestiek és vidékiek — távolmaradása a kiállítástól. Az említett jelentősebb két fémművesen kívül csupán Brüll Móric aradi aranyműves, valamint Szigethy és Schuster pesti aranyművesek és drágakövesek vettek részt. — Az ötvösök, mint a céhes ipararisztokratái, távolmaradásukkal tüntettek, azonban nem akadályozhatták meg ezzel a kiállítás sikerét. A második és harmadik kiállításon való részvételük, nagy számukhoz mérten, megközelítőleg sem volt teljes. —

Figyelemre méltó a korabeli izlésre — a kiállítás együttesének egész anyagából kikivánczó, — Csáforti Tóth Teréz szereplése, kinek tárgyait Kossuth az őket meg nem illető elismeréssel fogadta, sőt mi több, azokat oklevéllel jutalmazták. — „A szorgalmat, izlést és ügyességet kitüntető válaszmány”, (díjbíráló bizottság) minden bizonnyal elfogult volt ezeknek az igen megtevesztő tárgyaknak megítélésében, amelyek a legkülönbébb kézimunkák, gyöngyfűzések, bársonyképek, hajékművek, kagyló és papírmunkák formájában, mintegy harminc darabból álló gyűjteményként szerepeltek. A nevezett a későbbi kiállításokon is részt vesz hasonló anyaggal, valamint tanítványai munkái is bemutatásra kerülnek — a tárgyi-



8. Selyemszalagok — Valeró gyarából — Iparművészeti Múzeum 19.515 ltsz. és 19.521 ltsz.

lagosabb megítélés eredményeként minden díjazás vagy elismerés nélkül. Mindezt pedig jelentős és figyelemre méltó mozzanatnak tartjuk a kor „iparművészkedő” közönségének további megnyilvánulása tekintetében. — A magánintézetekben nevelkedő polgár és nemes kisasszonyok ízlésvilágának kialakításában jelentős a kézimunkázás, nemcsak a maga korában, mint a biedermeier világ velejárója, hanem a polgári ízlésnevelés szempontjából később is a század második felében, de még a XX. században is.

A takácsoknak a kiállításon való szereplését Kossuth sem tartotta kielégítőnek. Jelentésében egyedül Szvacsina Jánost említi meg, mint olyant, aki remek damaszt szövegeteket mutatott be. — Egyetlen kiállító Nüppnau András pesti transparent műves, szobafestő, aki nem illeszthető egyik kiállító csoportba sem, de műve jelentős mert az általa kiállított transparent ablakfüggöny, amely nemcsak iparművesi, hanem valóságos „iparművészeti becses” bíró munka; dicséző oklevéllel jutalmazták.³⁰

Kossuth jelentését nem csupán, mint a kiállítás értékelő summázását vagy annak dokumentálását kell tekintenünk, hanem legjelentősebb ilyen vonatkozású forrásműnek. Olyan írásnak, amely egy lényegében politikai és gazdasági kérdésekkel is foglalkozó közéleti férfiú, többnyire tapasztalatokon és személyes élményeken alapuló megállapítása azon célból, hogy a következő második iparműkiállítás sikerét előmozdító észrevételeit és a műipar fejlesztését célzó bírálatait foglalja össze.

A második Iparműkiállítás

Az 1843 augusztusában megrendezett második kiállítást lényegében az első kiállítás díjkiosztó ünnepségén hirdették meg, összhangban az Iparegyesület alapszabályaival.³¹ Ez a második kiállítás csak kismértékű előrelépést jelentett az elsőhöz képest, amiről elsősorban a hivatalos tárgyjegyzék tanúskodik.³² — A városi Redout termeiben megrendezésre került kiállítás előkészítésére már nemcsak több idő állt rendelkezésre, hanem az elsőnek tapasztalatait is felhasználhatták. — A kiállításról a Világ, két egymás után következő számában Ney Ferenc tollából közöl tudósítást.³³ Nem gyanúsíthatjuk a lapot azzal, hogy barátja, vagy támogatója az Iparegyesületnek, bírálatát így bizonyos mértékig tárgyilagosságnak tekinthetjük. Ezt a tárgyilagosságot a kiállításról, de más eseményekről adott tájékoztatással is igazolják a többi folyóiratokban megjelent közlemények. A Világ észrevételeinek figyelembevételét tapasztalhatjuk a harmadik kiállítás rendezésében és a tárgyjegyzékben végrehajtott korrekciókban is. — Helyesen állapítja meg Ney már a bevezetőben, hogy az első kiállítást két hónap alatt rögtönzötték több ág kimaradt a műiparból — „...de mégis minden esetre figyelmet érdemel annál inkább, mivel azon kevés közt ami van, meglepő tárgyakra és meglepő szépséggel s csinnal dolgozottakra akadunk.” Ezen megállapítások, a valószínűleg a szerző meghatározása az ipar kezdeti lépéseinek, eredményeinek, a születő újnak igényességét. — Valószínűleg a szerző meghatározása a kézmű jellegű munkára vonatkozott elsősorban, és ez nem is lehetett másként, mert a gépi termelés minősége sok tekintetben még nem érte el a kellő színvonalat. — A kiállítás egészére tett megjegyzések is figyelmet érdemelnek: „...az elrendezés csinos, de sokkal célszerűbbnek gondolnánk a jegyzék könyvecskében is a termék sora szerint rendezni a tárgyak számsorát, mint úgy ahogy van, összevissza minden látszólagos rend nélkül s legfeljebb a szerint amint beküldettek.” Lényeges megállapítások ezek, amelyeket feltétlen korrigálni kellett. Az egész közlést az első magyar iparműkiállítás idevonatkozó részeiben iparművészeti alkotások első értékelő kritikájának tekinthetjük. — Megelőzte Kossuth terjedelmesebb — többször idézett — jelentését, amely csak 1843-ban jelent meg. Ney tanulmánya, amely a kiállított tárgyakat is felsorolja, néhányat ismertet, és rámutat a lényegesebb eredményekre. Befejezésül a szerző annak a reményének ad kifejezést, hogy a jövő évi iparműkiállítás még nagyobb szerű eredményeket is fog mutatni.



9. Talpaskancsó — ezüst — XIX. sz. közepe —
Iparművészeti Múzeum 29.271 ltsz.

A második kiállítás csak részben volt előrelépés az elsőhöz viszonyítva. A kiállítók száma ismét nem éri el még a 250-et sem. A kiütemetettek száma az előbbihez viszonyítva közel félszázzal emelkedett. A látogatók száma viszont alig mutat valami növekedést. — Ha figyelembe vesszük, hogy ennek előkészületeire hosszabb idő állt rendelkezésre mind az Iparegyesület, mind a kiállítási szándékozó műiparosok számára, maga a kiállítás végső soron nem tükrözte ezeket az időbeli lehetőségeket. Erről a kiállításról jelentés nem készült, és tárgyjegyzéke sem mutat lényeges eltérést az előzőhöz mérten. — Iparművészeti szempontból viszont jelentős mestereket és gyárosokat találunk, akik az első kiállításon is részt vettek, de akkor bemutatott anyaguk nem emelkedett ki sem mennyiségével, sem minőségével, legalábbis nem tűnik ki a tárgyjegyzékből, de a kiosztott díjakból sem.

A textilanyagok között említésre méltónak — a tárgyjegyzék szerint — csak Koch P. Antal bársony- és selyem kelmegyártó anyagai tekinthetők. A bársonyok, félbársony, bútorkelme, a schawl anyagok minősége minden bizonnyal igen magas színvonalú lehetett, mert a jegyzékben ezen anyagok rőfönkénti ára is ezt mutatja. A bársony anyagok szélesebb körű elterjedése nem látszik igazoltan ezen tényből, hacsak a felsőbb és igényesebb rétegek tagjai azt nem vásárolták. Más nagyobb gyárak: Valeró, Goldberger már ebben az időben is tömegtermeléssel foglalkoztak. A kiállított anyagukat csak sommázzottan közli a tárgyjegyzék, míg Kochét fajtánként is felsorolja. Valószínűleg ez utóbbinak bársonyai különlegességüknél fogva kerültek ilyen kiemelésre. Ebben az időben Goldberger és Valeró is készített — ha kisebb mennyiségben is — selyem anyagokat nyomott mintával, de nem valószínű, hogy azokból kiállítottak, legalábbis ez nem tűnik ki az írásos emlékből. — Figyelmes tanulmányozás

után mindenképp arra a következtetésre jutunk, hogy a második kiállításon való részvételt, elsősorban a kiállító személyt, majd a beküldendő anyag megválogatását tekintve, nagymértékben befolyásolta az előző kiállítás elismerése, illetve az azon nyert kitüntetés — mint tény és Kossuth jelentésének szenvedélyes hangú, sokszor szubjektív érzelmekből fakadó értékelő megállapítása — mint elvi indoklás. — Akármilyen körültekintéssel is fogalmazta meg ezen ítéleteit, azok nemcsak személyükben és műveiken keresztül érintették a kiállítókat, hanem a közönséggel való kapcsolat oldaláról is, ami számukra feltétlen mást jelentett egy „arany emlékpénz” vagy „méltányoló elismerés” esetében. A kapitalizmus korai időszakában a verseny és a piac szempontjából ezek fontos tényezők voltak nemcsak az európai — akkor már fejlettebb — országokban, de hazai viszonyaink között is. Ilyen vonatkozású adatot közöl egyik kiállításokkal foglalkozó tanulmányában Tasnádiné,³⁴ amikor egy későbbi kiállításra hivatkozik, ahol az ezüstéremre javasolt gépgyárost ez az ítélet tönkre juttatta. — Nem áll birtokunkban hasonló hazai esetről semmi bizonyíték, csak a tárgyjegyzék, illetve a kiállításon való részvétel vagy az attól való tartózkodás. Ezek megfontolása készíthette például Coffin Károlyt, Kortschag Józsefet és három jelentős kerámigyárat távolmaradásra (Batiz — Igló — Pápa), akik az első kiállításon részt vettek. Magatartásuk csak ezzel magyarázható és indokolható, mert valamennyi műiparos és gyárnok működik a második kiállítás időszakában. — Fischer Móric herendi gyáros szereplése megcáfolni látszik a fentieket, azonban figyelembe kell venni éppen Kossuth szubjektív vagy messzemenően diplomatikusan véleményét a magyar porcelán herendi eredményeivel kapcsolatban. Fischer készletek és díszedények nagyobb tömegét vonultatta föl. A száz darabot is meghaladó mennyiség mindenképpen kiemelkedett a kiállítás anyagából, különösen akkor, amikor egyedül képviselte a hazai kerámia és porcelán művészetet. — A kiállításon az üvegyárosok közül jelentős Pichler Antal rimaszombati, Zahn György zlatnói és a Kuhinka testvérek katalinvölgyi anyaga, elsősorban gazdag változatával, — mindhárman részt vettek az első kiállításon is. Anyaguk leírása szembetűnően mutatja a kiállítás lényegének felismerését. Ugyancsak ezt tapasztalhatjuk a fentebb említett porcelán edények gazdag változatú sorozatainál is.³⁵

Morgenthaler János pesti bádigos nagyobb választékosággal összeállított tárgyakkal szerepelt ugyancsak a kiállításon. Anyagában a különféle lámpák érdemelnek figyelmet, amelyek a fejlődése útját és a fémművesség sokoldalúságának ismeretét, az alkalmazásak számtalan lehetőségét mutatták már akkor. Morgenthaler is a többi kiállítóhoz hasonlóan közölte tárgyainak árát is. Az ilyen eladási célzó árjegyzékek az első kiállításon nem fordulnak elő — azokat minden bizonnyal külföldi kiállítások tapasztalatai alapján vették át. Úgy látszik azonban ez a módszer nem nyert különösebb tetszést, mert a következő kiállításon — beleértve a vidékieket is — árjegyzékkel nem találkozunk. A tárgyjegyzéknek további tanulmányozása szembetűnően mutatja a bútorművészek — az előzőhöz hasonló — passzív részvételét, amire újabb indoklást nem találunk a fentebb már elmondottakon kívül. —

Egyetlen jelentősnek minősíthető eseménye volt a kiállításnak, hogy két magyarországi származású, külföldön élő műiparos is elküldte tárgyait. Kiss Sámuel Zemplén megyei születésű, Bécsben élő asztalos³⁶ egy pipere asztalkát küldött, melynek eladási árát tekintve (120 ft. pp.) igen munkásnak kellett lennie. Minden valószínűség szerint mesterünk az 1845. évi bécsi kiállításon is ugyancsak ezzel az asztalkával szerepelt.³⁷ Másik külföldön működő mester Haberern Lajos, aki öt darab szőnyeget küldött Párizsból a kiállításra. Szőnyegeinek neve nem árulja el azok minőségét, csupán következtethetünk azokból arra, hogy a kor franciaországi társadalmának igénye milyen izlés formájában jelentkezett.

A kiállítás díjazása ebben az esetben sem tükrözi az egy esztendő alatt elért ipari fejlődés eredményeit. Legalábbis ezt állapíthatjuk meg a díjazásról készült

jelentésből, amelyet teljes részletességgel közölt a Magyar Gazda.³⁸

A második országos kiállítás eredményei, ha bizonyos tekintetben nagyobbak is voltak az elsőnél, lényeges különbség nem volt tapasztalható. A kiállítás rendezői, de maga Kossuth is megállapíthatta, hogy az évenkénti kiállítások rendezése nem lehet hasznos, nemcsak a rövid időközök miatt, hanem amiatt sem, amit az ipar nem hagyhat figyelmen kívül: a termelés folyamatosságát. Ez pedig nem az egyes darabok elkészítésére, hanem nagyobb sorozatok kialakítására és folyamatos termelésére volt hivatva. Egyezett ez Kossuthnak azzal a törekvéssel, amely állandóan visszatérő motívuma volt az első kiállításról készített jelentésnek, amely szerint nem egyes különleges tárgyakról van szó, nem kézműves jellegű alkotásokról, hanem olyanokról, amelyek a szélesebb társadalmi igényeket is kielégítik, és bizonyos mechanikai eszközök igénybevételével történő előállításuk. Belső tartalmát tekintve ezen törekvések és elképzelések a leghaladóbb eszméket fejezték ki már akkor, amikor még mind a termelésben, mind a társadalomban és az igények kielégítésében erősen élt és hatott az egyedi jellegű termelés a céhek műhelyeiben; az egyedi munkák iránti igény a társadalom szinte valamennyi rétegében, városban és falun egyaránt. — A falusi és kisvárosi polgárosulás egyik jellemző vonása, hogy megmaradt az ottani helyi céhes mesterek munkája fogyasztójának a feldolgozást illetően, és csak az anyagok minőségében és formájában igényelte a gazdagabb hatást, fényűzést szolgáló textiliákat, és más iparművészet kategóriájába tartozó műipari termékeket.

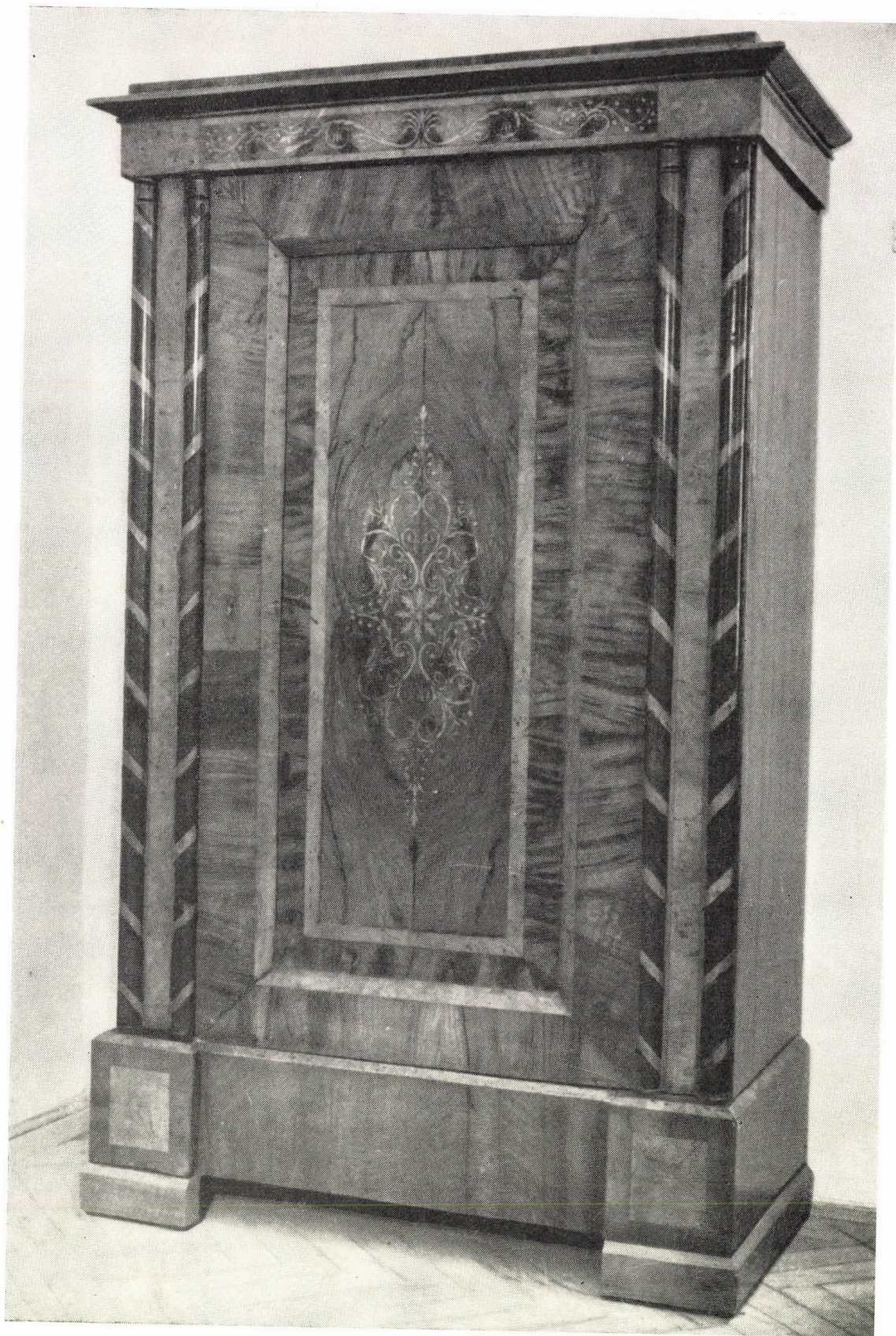
Ezekben az esztendőknél a szellemi és politikai küzdelemben folyó harc nagymértékben befolyásolta a műipar legszélesebb kapcsolatainak, a társadalom új rétegeihez fűződő szálainak megváltozását, amely nemcsak a budai és pesti, de a nagyobb vidéki városok kereskedelmi életére is formáló, alakító hatással volt.

A harmadik Iparműkiállítás előkészítése

Már 1845 elején megkezdődött a III. Iparműkiállítás előkészítése, propagálása. A hazai tapasztalatok és a külföldi tanulságok is lehetővé tették, hogy most már ezen rendezvény minden eddigit felülmúljon, nemcsak a kiállítók és beküldött tárgyak számában, de a megrendezés és a kiállításra kerülő anyag színvonalában is. — A meghirdetés évében került megrendezésre a harmadik ausztriai iparműkiállítás, amely közelsége folytán viszonylag könnyen tanulmányozható is volt. — Eddig még nem került elő olyan részletes leírás vagy rajz, amelyből rekonstruálhatnánk a kiállítást. Legrészletesebb és az elrendezésre is következtetni engedő a kiállítás tárgyjegyzéke,³⁹ amely egymásutániságában felsorolja a termeket, valamint azt, hogy mely tárgyak kerültek asztalokra és mely tárgyak a falakra. Ezeket az igen szűkszavú utalásokat, a többnyire zárójelben foglalt megjegyzéseket nem tekinthetjük elegendőnek ahhoz, hogy e jelentős kiállítás összképének leírását megkíséreljük. Ez a további kutatás tárgya lehet. Meg kell elégednünk most azzal, hogy bizonyos általánosítással foglalkozzunk az ott bemutatásra került anyaggal. Konkrétan azokkal a bírálatokkal, megnyilatkozásokkal, amelyek mind a kiállítás előkészítését, mind annak befejezését kísérték. Tekintettel arra, hogy ez ideig nem áll rendelkezésünkre más forrásanyag, mint a folyóiratok, ezeket kell felhasználnunk szükség szerint megfelelő kiegészítésekkel vagy megjegyzésekkel.

Az Iparegyesület választmánya a kiállítással kapcsolatos felhívását 1845. október 24-én adta közre.⁴⁰ A kiállítás jelentősége szükségessé teszi, hogy ezen felhívást teljességében ismertessük, mert nemcsak mint dokumentum bír jelentőséggel, hanem mint az Iparegyesület állásfoglalása és az iparművek értelmezése, mindannak a munkának összegezése, amit az egyesület fennállása óta elvégzett a hazai műipar fejlesztése érdekében. —

„TCz. Miután Ő cs. kir. Főhercegsége országunk Ná-dora, kegyelmesen megengedni méltóztatott, hogy a legközelebbi magyar iparműkiállítás a Nemzeti Múzeum épületében rendeztethessék, van ezennel szerencsénk Önt



10. Szekrény — intarziás díszítéssel — XIX. sz. első fele — Iparművészeti Múzeum 50.126 ltsz.



11. Levesestál — Körmöcbánya — XIX. sz. első harmada — keménycserép — Iparművészeti Múzeum 6602 ltsz.

örömmel értesíteni, mikint a Harmadik Magyar iparműkiállítás 1846.-ki július és augusztus hónapokban Pesten fog tartatni, egyszersmind hazafiúi bizalommal kérjük fel Önt, szíveskedjék saját készítményeiből minél szebb, jobb árúban mindig közforgalomra számított példányokat beküldeni, miszerint ekképen sikerüljön a magyar műiparnak, s kik vele foglalkodnak, iparosainknak az egész haza színe előtt bebizonyítani, miképen a hazában rejtett eddig figyelemre is alig méltatott, sőt a külföldieskedő divatszerűség miatt, elárvakodott, valamint legújabb iparköri mozgalmaink következtében felébresztett s hazánk honosuló műterlem és képzettség mennyire képes nemcsak minden méltányos, sőt izlésebb igényeknek is megfelelni, képes a külfölddel versenypályára lépni, melyen a pályafutás annál nemesebb és kihívóbb leendő, mivel ragyogóbban mutatkozott Ausztria műipara ezidei bécsi iparműkiállításon.

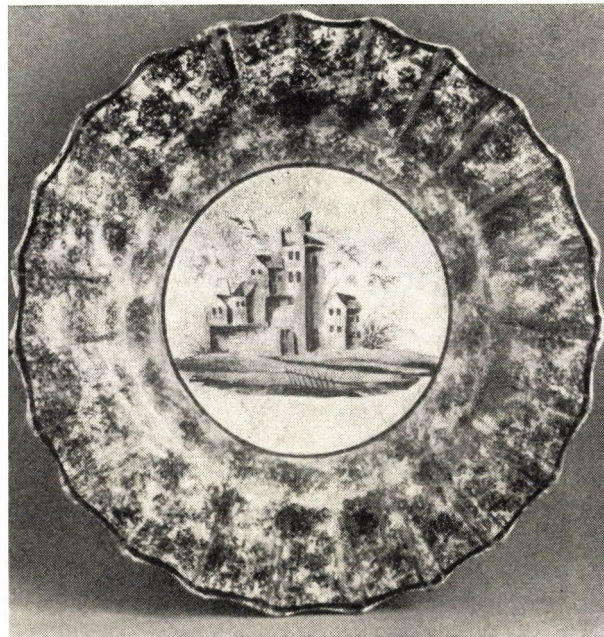
És mivel ezeknél fogva ráknézve különösen kíváncsok, hogy hazánk minden tehetségesebb iparosai és iparvállalatai jövőévi iparműkiállításunkban részt vegyenek, azért ismételve szólítjuk fel Önt aziránt, s ajánljuk a mellékelt tudnivalókat szíves figyelmébe. Költ az ipari egyesület igazgató választmányának a folyó 1845-ki október 24-én Pesten tartott üléről. — Kossuth Lajos vál. igazgató — Gróf Batthyányi Lajos elnök — Wargha István vál. aligazgató — Csanády Ferencz jegyző." —

A felhíváshoz mellékelt részletes tudnivalókat 16 pontba összefoglalva közölték a folyóiratok. — Valószínűleg a tudnivalókból kétnyelvű nyomtatás is megjelent, amit a felhíváshoz csatolva küldtek szét az iparosoknak és gyárosoknak. — Hasonló körülményekkel foglalkoztak meg és dolgozták ki a beküldés, illetve a részvétel módjait. Kutatásaim szempontjából ezek közül egyetlen figyelmet érdemlő van, amelyben ismételt kifejezésre jutnak az iparművészettel kapcsolatos haladó nézetek, amik Kossuth egész iparmozgalmi tevékenységét is áthatották. —

„2. ... hazai és külföldi anyagból készült erdélyi és honi gyártmányok résztvehetnek gyárak, iparművesek, céhesek, — Legremekebbtől a legegyszerűbbig, fényűzés ízléstől mindannapi használati tárgyakig mind elfogadhatnak csak jók legyenek. — A kiállítás céljával és díszével meg nem férhetők ítéltetnek, visszafognak utasítani, miszerint a művek elfogadásában is már benne legyen a kitiűntetésnek — a szorosabb értelemben vett művészeti cikkelyek (képzőművészeti alkotások, nem — szerző megj.), mezei gazdaság nyers termékei az iparműkiállítás körébe nem tartoznak. — Gyártási fázisok kiállíthatók valamint ezek nyersanyagai, — mintalapok nem állíthatók ki.”⁴¹ A tömören fogalmazott feltételek híven mutatják a kossuthi nagy gondolatot, amely elsősorban

Erdély közelítését célozza, másrészt kifejezi a kor ipari termelésében a reális viszonyokat azzal, hogy egymás mellett — fontosság szerint — sorolja fel a különböző termelési formákat, olyan sorrendben, ahogyan azok már a kibontakozó új polgári társadalom fejlődését szolgálják, és már elért eredményeiket is bemutatják. Kossuth helyesen látta, hogy az ipar fejlődésének elindítása a céhek valamilyen formában történő bekapcsolása nélkül nem lehetséges, mert azok akkor még mint a városi hatalom birtokosai nehézségükkel akadályozhatták a megvalósításra váró programot — mint ahogy azt sok esetben meg is tették. — Ugyanakkor azt is tudta, hogy idejük lejárt, és egyre kevésbé lehetnek vezető tényezői a gazdasági életnek. — Ezek fejeződnek ki többek között a kiállítás előkészítése során kiadott felhívásokban is, valamint az egyesület mindennapi gyakorlati munkájában.

Az előkészületekről rendszeresen tájékoztatást adtak elsősorban azok a folyóiratok, amelyek egyetértettek, vagy közel álltak azokhoz a célkitűzésekhez, törekvésekhez, amelyeket Kossuth és köre az iparfejlesztés és az önálló magyar gazdasági élet terén képviselt.⁴² Az idejében való előkészítést szolgáló propaganda és a sajtótájékoztatás szervezettsége ellenére is merültek fel nehézségek a kiállítással kapcsolatban. A legtöbb problémát a kiállítás helyiségének biztosítása okozta, ugyanis a felhívásban még 1845. október végén közölték, hogy a Nádor öfelsége a Nemzeti Múzeum helyiségeit átengedte a kiállítás céljaira. — Ebben az időben a Múzeum építkezése már a befejezéshez közeledett, és már korábban a gyűjtemények egy részét ott helyezték el. Ilyen formán nem lehetett volna akadály a annak, hogy az Iparműkiállítást is ott rendezzék meg. Annál is inkább mert ezekben az esztendőben a Múzeumban elhelyezett gyűjtemény és képtár kiállításai a közönség számára rendszeresen nyitva voltak. — Minden előzmény nélkül még ugyancsak 1845 végén arról értesíti a Hetülap a közönséget, hogy a kiállítás helyiségének ügyében küldöttség kereste fel a nádort, melynek — többek között — Pollack Mihály és Valeró Antal is tagjai voltak. Küldetésük célja a Nemzeti Múzeum helyiségeinek kieszközlése azzal az indoklással, hogy az lévén a legalkalmasabb, mert a Ludovica épülete — amely ugyancsak elég nagyoknak mutatkozik a kiállít-



12. Tányér — Murány — XIX. sz. első fele — keménycserép — Iparművészeti Múzeum 9372 ltsz.



13. Levesestál — Herendi porcelán — Kiállítva a harmadik Iparműkiállításon No. 166. — Iparművészeti Múzeum 21.255 ltsz.

tás céljaira — távol esik a várostól. — Felvetődik egy megfelelő nagyságú ideiglenes faépület készítése, de az igen sokba kerülne, vagy más megfelelő helyiség biztosítása a kiállítást el kellene halasztani.⁴³ — A küldöttség munkája nem hozott kellő eredményt, mert a Hetilap következő számában ismét a kiállítás helyiségével kapcsolatban közli, hogy a nádor nem adta beleegyezését ahhoz, hogy a kiállítást a Múzeum épületében rendezzék meg.⁴⁴ Az idő teltével egyre sürgetőbbé vált a helyiség biztosítása, ezért tárgyalásokat kezdtek a Műgyesülettel a Redout-helyiség átengedése ügyében, arra vonatkozóan, hogy kiállításai időpontjában megegyezésre jussanak. Ez a tárgyalás azonban ismét nem járt sikerrel. Ezek után nyilvános felhívásban fordultak a pesti tulajdonosokhoz a kiállítás céljaira megfelelő helyiség felajánlása érdekében. — A helyiség ügye a következő számokban folytatódik azzal, hogy a Műgyesület még kárpótlás ellenében sem adja át a kiállításra a Redout helyiségeit. Minden valószínűség szerint a Műgyesület vezetői féltékenyen tekintettek ez elé a sikeresnek ígérkező kiállítás elé, és ez okozhatta elutasító határozatukat. Magyarazatot találunk azzal is, hogy az akkori Műgyesület vezetői, valamint az egyesület művészeti célkitűzései nem voltak azonosak, de még hasonlóak sem az Iparegyesület programjához a hazai képzőművészet fejlesztését illetően. — Ezt különben bizonyítják az akkor már évenként sorozatosan megrendezésre kerülő kiállítások is, mind az ott kiállító művészek, mind a kiállított művektémáját és nem utolsósorban az eszközölt vásárlásokat illetően. — Figyelemre méltó, hogy 1846-ban sikerült néhány magyar művész erőfeszítése révén az évi tárlaton külön magyar osztályt is létesíteni, ami jelentős eredménynek tekinthető az előrehaladás útján. Nyilvánvalóan az is befolyásolhatta a Műgyesületet elutasító válaszában, hogy amennyiben a Redout helyiségeit átadják abban az időben, saját maguk nem kapnak megfelelő helyiséget. A kiállítások nyári időszakban való megrendezése egybe esett a nagy pesti vásárral. Ebben az időben a város forgalma egész hetekre erősen megnövekedett. Rengeteg vidéki és nagyszámú külföldi kereskedő látogatta a nyári vásárok idején Pestet, ami nagymértékben növelte a kiállítások látogatóinak számát is. — Közben az Iparegyesület tárgyalásokat folytatott egy Liederman nevezetű pesti kereskedővel, akinek a belváros közelében hatalmas emeletes gyapjútároló épülete volt. A bérleti díjat azonban olyan magas összegben szabta meg, amit az egyesület nem tudott előteremteni, így ez a lehetőség sem vezetett megoldáshoz.⁴⁵

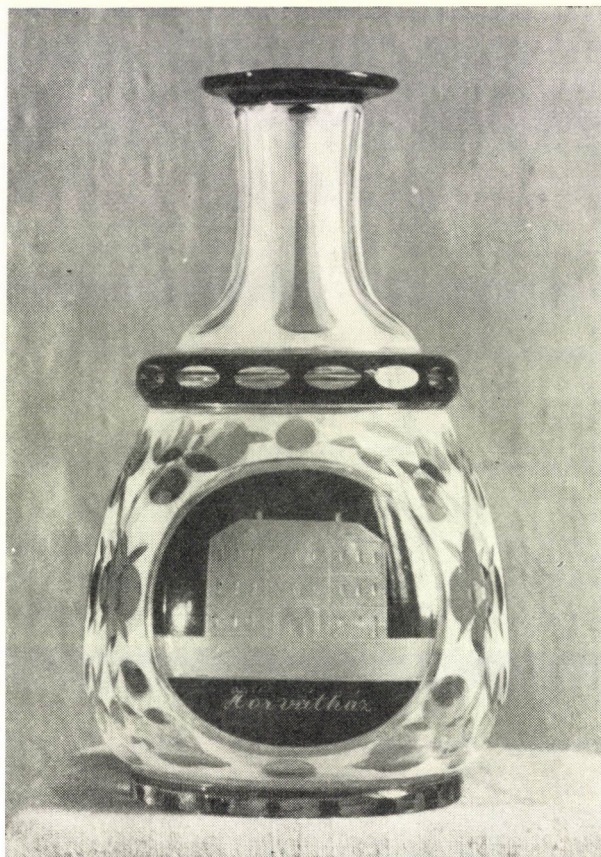
Mindezek bő részletességgel láttak napvilágot a Hetilap hasábjain, ami nemcsak a közönség tájékoztatását szolgálta, hanem annak hangulatát is befolyásolta. Így történt azután, hogy a Nádor mégis teljesíti az egyesület kérését és megengedi, hogy a kiállítást a Múzeum épületében rendezzék. Az 1846-os év elejétől kezdődően rendszeresen közöltek híreket az előkészületekről, a jelentkezésekről és a sorsjegy nyereségeiről — elsősorban az egyesület hivatalos lapjában a Hetilapban, de más lapok is foglalkoztak a kiállítás propagandájával. A gondos és valóban mindenre kiterjedő előkészületekre nemcsak azért volt szükség, hogy a magyar ipar fejlődését bemutassák, hanem nem utolsósorban, azért is hogy az előző évben megrendezett bécsi birodalmi kiállítás nagyságát valamelyest ellensúlyozzák. Ez pedig akkor politikailag és a további célok megvalósítása érdekében is jelentős helyet foglalt el Kossuth tervei között. A harmadik Iparműkiállítás minden szépsége és nagysága mellett sem lehetett versenytársa a bécsi kiállításnak, melynek nagyságát a több mint 1600 kiállító bizonyítja, nemkülönben a kiállításról készített négykötetes katalógus, amely a kiállított tárgyak részletes ismertetésén és bírálatán túlmenően bőségesen közöl statisztikai adatokat a birodalom iparának fejlődéséről és állapotáról. Ennek ellenére a kiállítás mind az ország határain belül, mind azokon kívül nagy sikert ért el 506 kiállítójaival és több ezer kiállított tárgyával. Olyan kiállítás volt ez, amely az adott történelmi kor gazdasági berendezkedésének megváltoztatására indított széles körű mozgalom eredményeit gyűjtötte össze akkor, amikor még az ország ipara alig néhány évtizedes vagy inkább éves múltra tekintett vissza. Méltó volt a kiállítás a reformkor eszméihez, azokhoz a korszakot jelentő létesítményekhez, amelyek ezekben az évtizedekben jöttek létre és jelölték meg a magyar nemzet fejlődésének útját a politikai, kulturális és gazdasági területeken. —

A harmadik Iparműkiállítás

Az a tartózkodás, ami még a második kiállítással szemben is megmutatkozott, teljesen megszűnt és valóban a legnagyobb részvétel volt tapasztalható a gyárosok és iparúzők részéről. Az iparművészet gondolatának megtestesítője és kifejezője a kiállítás első két termében



14. Hűtőedény — Regéczi porcelán — 1846 — Iparművészeti Múzeum 58.921 ltsz.



15. Palack — színes üvegből, csiszolt és metszett díszítéssel — XIX. sz. közepe — Iparművészeti Múzeum 57.411 ltsz.

felállított teljes enteriőr volt, amit a pesti és budai, valamint a pozsonyi iparművesek és gyárosok állítottak össze. A részletes ismertetésre ez alkalommal nem térhetünk ki, csupán annyit jegyzünk meg, hogy ilyen enteriőr jellegű berendezési elv és gyakorlat abban az időben teljesen újszerű, és mondhatni, egyedülálló volt. Ilyen vagy akár csak ehhez hasonló enteriőr a hatalmas bécsi kiállításon sem került bemutatásra. — A kiállított hölgyszoba és dohányzó szoba berendezése — mindkettő a kiállítási sorsjáték első díjai között szerepelt — a közönség ízlésének alakítására is hatással volt, még abban az esetben is ha az nem a feltörekvő polgárság igényének kielégítését szolgálta, hanem egy magasabb igényű rétegét. A harmadik és negyedik teremben bútorok, enteriőr részletek és különféle textilanyagok kerültek elhelyezésre. A bútorok enteriőrre való utalással kerültek bemutatásra, minden valószínűség szerint egy-egy ülőgarnitúra képezett egy kisebb vagy nagyobb egységet, amit a falra elhelyezett textilek tagoltak, illetve választottak el egymástól. Steindl Ferenc díszbútorzata — majdnem teljes szoba-berendezés — kiemelkedő helyet foglalt el az első termék teljes berendezése mellett. Iparművészeti vonatkozásban a bútorművesség az előző kiállításoknál lényegesen gazdagabb anyaggal képviseltette magát — közel harminc kiállítóval.

A következő termekben elsősorban a textilféleségek kaptak helyet, valamint különféle divatcikkek kézimunkákkal vegyesen. Ugyancsak ezekben a termekben kerültek asztalokra elhelyezve az ötvös, a kerámia és porcelán tárgyak, üvegedények.

A VI. terem nagyrészt a Valeró gyár textilanyagai foglalták el. A gyár itt mutatta be valamennyi termékét, amelyek abban az időben forgalomba kerültek. Az egyszerű sima selyem szalagoktól a gazdagon mintázott

„jacquard” szövetekig, schawlok és bútoranyagok reprezentálták a nagy múltú gyárat. — Szerényebb képet mutat a X. teremben Goldberger és Oesterreicher gyárosok anyaga, amely külső hatásában és szépségében akkor még elmaradt a selymek mellett.

Meglepő gazdagsággal volt képviselve a kiállításon a hazai kerámiaipar. Első alkalommal állított ki együtt és minden biztonnal egymás mellett a telkibányai és herendi porcelángyár — a katalógus szerint szinte azonos edényféleségekkel és készletekkel szerepeltek. Megtalálhatók voltak a jelesebb keménycserép gyárak edényei is: a batizi, körmőczyi, murányi, szilvási, apátfalvi gazdag változataikkal.

Valamennyi kiállító magáévá tette, a kiállítási felhívásban foglaltakat, és a „legremekebbtől a leegyszerűsrig, fényűzés, ízléstől mindennapi használati tárgyakig...” küldtek be a kiállításra gyártmányaik közül.

Az ötvösség szereplése ezen a kiállításon sem volt kiemelkedő. Jelesebb darabokról nem is tehetünk említést. Az ötvös és fémműves kiállítók ugyancsak használati tárgyakat, edényeket mutattak be. Olyanokat, amelyek a polgárság mindennapi életszükségletét voltak hivatva szolgálni. Ezek egy része ezüstdől, más részük, hasonlóan az előző kiállítások anyagához, rézből vagy pakfongból készült és már nem kézimunkával, amit az is bizonyítani látszik — bár negatív vonatkozásban —, hogy egyedül a kiállítási jegyzék 214. sz. alatt ismertetett Giergl Alajos pesti ezüstműves kiállított tárgyánál olvasható: „Cukor szelence ezüstdől, szabad kézzel dolgozva.” Ha volt szabadkézi munka is az ötvös és fémműves kiállítók anyagában, akkor is azok vagy egyszerű formájukkal nem hívták fel a figyelmet a külön megjelölésre, vagy egy részük mechanikai eszközök segítségével készült. Természetesen a nem nemes fémek feldolgozása nem történhetett csupán kézi munkával, mert abban az esetben azok értéke nem sokkal különbözött volna az ezüst tárgyakétól, a ráfordított kézi munkát tekintve.

A kiállítás tárgyjegyzéke mindenben tükrözi azokat a viszonyokat, amelyek meghatározták a kor iparművészetét, és amiket az Iparegyesület a kiállítási felhívásban is megfogalmazott. — Együtt szerepelnek a gyárak, iparművesek és a céhesek mint a kor bonyolult termelési formáinak képviselői. Nem szükséges külön statisztikát készíteni annak igazolására, hogy a gyáripar elsőségét bizonyítsuk, elegendőnek tartjuk a tárgyjegyzék erre vonatkozó adatait.

A kiállítás sikerét nemcsak az igen reprezentatív helyiségekben való megrendezés biztosította, hanem olyan események is, mint a Nádor személyes részvétele a megnyitáson, akit az ünnepség után maga Kossuth kalauzolt végig a kiállítás termein. — Jó és vonzó propaganda eszköznek bizonyult a sorsjáték rendezése is. — Végezetül meg kell állapítani, hogy a sajtó is derekasan kivette részét a kiállítás előkészítéséből — majd a kiállítás nyitvatartása alatt adott részletes színes ismertetésekkel, mint ahogyan azt az Életképek is cselekedte.⁴⁶ Mindezek végső eredményeként mutatkozik meg a kiállítás látogatóinak nagy száma.⁴⁷ E feltűnően magas szám csak úgy jöhetett létre, mint már előbb is megemlítettük, hogy a pesti vásároknak alkalmával sokezer tömegek tartózkodtak a városban. — A kiállítás valóban országos méretű és jellegű volt. Míg az első két kiállításon alig találunk vidéki kiállítót, addig ezen már 26 vidéki szerepelt — a budaiakat külön nem számítva. Természetesen ebben a számban csak azok vannak, akik iparművészeti vonatkozású tárgyakat állítottak ki.

A kiállítók erkölcsi elismerését mindezekén túl a kiosztott díjak száma bizonyítja legjobban,⁴⁸ valamint az a nagyszabású díjkiosztó ünnepség, ami a kiállítás végső értékelését is jelentette. Ez magában véve is hatalmas méretű demonstráció volt az iparfejlesztési mozgalom mellett. Az ünnepséget Batthyányi Lajos nyitotta meg — a díjakat Kossuthal közösen adták át —, és a záróbeszédet Kossuth mondta. — Remek kihasználása volt ez a mozgalmi lehetőségeknek, és minden biztonnal azt a célt is szolgálta, hogy tovább vigyék a nehézségekkel küzdő szervezetet, és addig három esztendő időközre

tervezett kiállításokat most már négy esztendőre, azaz 1850-re hirdessék meg.⁴⁹

Néhány folyóirat a kiállításon megmutatkozó eredményeket eltűzölve a Védegylet és az Iparegyesület munkájának tulajdonította. Legalábbis ilyen színezetet adott a Pesti Divatlap az eredményeket számba véve. Természetesen mindezeket nem tekinthetjük a szervezeti mozgalmak eredményeinek, annál is inkább nem, mert ebben az időben a magyar ipar fejlődése már a kapitalizálódás objektív törvényszerűségének megfelelően ment végbe, és a Védegylet vagy az Iparegyesület csak előmozdithatta annak fejlődését ugyanúgy, mint az osztrák birodalmon belüli vámviszonyok azt befolyásolhatták, illetve a fejlődést késleltethették, de végső soron azt meg nem akadályozhatták. — Nem jelentik ezen következtetések azonban azt, hogy bizonyos körülmények között maguk a kiállítások is nem hatottak serkentőleg a maguk eszközeivel a hazai ipar fejlődésére. A Védegylet, amely többnyire csak negatív eszközökkel próbálta a hazai ipar fejlődését előmozdítani, nem járt kellő eredménnyel, mint ahogy azt elindító tervezték, akik ebben az esetben figyelmen kívül hagyták a fejlődés törvényszerűségeit.

A három kiállítás egy-egy állomása a reformkori műipar fejlődésének. Jelentős rendezvények a maguk nemében és szerény körülményeik ellenére is első megnyilatkozásai az önálló hazai műiparnak és benne az iparművészetnek, s mint ilyenek azonos értékűeknek kell hogy tekintsük azokat bármelyik korabeli ország hasonló kiállításával.

Iparműkiállítások vidéki városokban

E, nagy jelentőségű országos kiállítások mellett már abban az időben is rendeztek a nagyobb városok erejükhöz és ipari fejlettségükhöz mértén kiállításokat.⁵⁰ Ezek a kiállítások egy-egy város vagy megye iparát mutatták be. Érdemük, hogy többnyire ugyanazon célkitűzéseket tettek magukévá, mint amelyeket az Iparegyesület programjába foglalt. Nagy részüket a Védegylet és az Iparegyesület helyi szervei kezdeményezték a központi szerv felhívására. Ezt bizonyítja többiek között a győri kiállítás (1846) is, ahol a helyi rendező fiókegyesület a központtól kér díjbíráló bizottságot, illetve annak kijelölését.⁵¹ A bizottság munkájában maga Kossuth is részt vett, ezzel is hangsúlyozva annak jelentőségét. Annak ellenére, hogy a győri kiállítás megyei jellegű volt, ott igen gazdag anyagot mutattak be. Sikerét bizonyítja, hogy három hét alatt több mint 9000 látogatója igazol óriási érdeklődést megnyilvánulását mutatja, összevetve még az országos kiállítással is. — Ugyancsak kiemelkedő volt a vidéki kiállítások sorából a kassai (1846), amelynek eredményeit ugyancsak Kossuth foglalta össze, és szánta azt további sikerek eléréséhez buzdításul.⁵² Ezen a kiállításon, amely az akkori Északkelet-Magyarország ipari eredményeit mutatta be, kiállított a telkibányai porcelángyár, a regéczi üveggyár, a kassai Ásztalos Egyesület és más egyéni iparüzők. Kisebb volt az ugyanaz évi eperjesi kiállítás, de ennek keretében is túlnyomórészt iparművészeti vonatkozású tárgyak kerültek bemutatásra, helyi, többnyire céhes mesterektől. — A kőszvári (1844) kiállításról kevés adat került eddig elő. Mindössze egyetlen híradásból kell következtetni annak célkitűzéseire — a felhívásból, amely szerint: magyar és erdélyi iparosok, gyárosok és gyárak számára kívánták azt megrendezni. — Festmény és szobor kivételével művészeti eszközöket is ki lehetett állítani. — Talán kategórikusnak hangzik ez utóbbi kitétel, a képzőművészettől való ilyen elhatárolás, de az akkori viszonyok és szokások minden bizonnyal szükségessé tették ezt. — Annál örövendesebb az a tény, hogy kifejezetten művészeti eszközökről — iparművészeti tárgyokról —, illetve azok bemutatásáról volt szó. — A kőszvári kiállítást megelőzve, az első erdélyi kiállítás minden valószínűség szerint a nagy-szebeni volt már 1843-ban, majd a második 1844-ben. Mindkét kiállításról ez ideig alig tudunk többet a megrendezés tényénél, mégis jelentős adalékok ezek a kor

iparműkiállításainak történetéhez. A Hetilapban megjelent híradás szerint a kiállítást iparüzők, de főleg céhek számára rendezték. Ez az egyetlen adat is bizonyítja, hogy abban az időben a szebeni szász területen még a céhek képviselték mindenben az ipar vezetését réteget, szemben a szabad iparüző polgárokkal gyárakkal.⁵³ — Nem tudunk többet a brassói kiállításról sem, mégis jelentőséggel bír ez is számunkra, a sajtóból tudjuk, hogy az 1846. évi a negyedik volt, és azt megelőzően már évenként rendeztek kiállításokat.⁵⁴

Feltehetően az ország más nagyobb városaiban is — Horvátországban, a Határőrvidéken — hasonlóan a már említettekhez, lehettek kisebb kiállítások helyi vagy megyei iparüzők, céhes iparosok munkáiból. Következtethetünk erre abból is, hogy az európai országokban a fővárosoknál kívül jelentősebb városokban is bemutatták az ottani iparfejlődés eredményeit. — Ilyen kisebb kiállítások rendezésével a német városok emelkednek ki. — A fejlettebb nyugati gazdasági élet szükségessé tette, hogy rendszeresen bemutassák az érdeklődőknek, kereskedőknek a legújabb iparcikkeket. — A hazai kiállítások még nem szolgálhatták ezt a célt, mert viszonyaink ilyen vonatkozásban elmaradtak voltak, és a kereskedelem még szorosan összefonódott a termelő iparral, ami a nagyobb kereskedelmi létesítmények kifejlődését akadályozta. Ez volt az oka a többi között annak, hogy a Kereskedelmi Társaság is a legnagyobb nehézségekkel küzdött, és valójában nem is tudta hivatását betölteni. — A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók VIII. nagygyűlése alkalmából a gyűlés színhelyén Sopronban (1847) rendeztek nagyobb kiállítást. Ennek jelentős része a céhes mesterek iparművészeti vonatkozású anyagából került ki. A méreteiben is nagyobb szabású bemutatón 296 főleg soproni mester 2000-nél több tárgyat állított ki, amelyeket szépen elrendezve mutattak be. A soproni ipar ebben az időben még erősen a céhes kézművesipar jelegéről volt ismert és nem gyáriparról, illetve annak termékeiről. — Utolsó felfedezése és seregszemléje volt ez a nagyműltű soproni céhes kézműiparnak.

Minden eredményességük és előremutatásuk mellett ezek a kiállítások csak egyik oldalát mutatták a reformkori iparművészeti törekvéseknek. A teljesebb kép kialakításához hozzátartozik a gyárak és a műhelyek közvetlen közönséget szolgáló, termelő és alkotó munkája során létrejött művészi értékű tárgyak sokasága. A kiállítások csak részben tükrözték a kor termelési lehetőségeit, valamint a társadalom újabb rétegeződése következtében kialakuló, összességében mégis polgárisuló ízlést és igényt az iparművészeti tárgyakkal szemben. — Aközön-ség ízlésének és igényének alakításában és formálásában a kiállítások és az egyre szaporodó üzletek és azok kirkatai is nagy szerepet játszanak. Az ízlés fejlődését nagyobb méreteken mozdították elő a folyóiratok tudósításai, képes mellékletei, valamint a hirdetések. Mindezen kívül még két jelentős tényezővel kell számolnunk az iparművészet reformkori formavilágának kialakulásánál, különösen a XIX. század első felének utolsó évtizedében. — A kialakuló új társadalom törvényszerűen visszatélt az előző társadalom általános kultúrájára, és igyekszik abból a maga számára bizonyos részeket átvenni, majd a saját, új társadalmi igényeinek megfelelően az adott lehetőségek között alkalmazni és továbbfejleszteni. — Ez a fejlődési folyamat a reformkor időszakában az anyagi kultúra egyes területein, illetve részben időben és térben — a társadalom osztályainak és rétegeinek mozgásától függően — nem azonos körülmények között történik. A reformkor első felében a fejlődés első vonalában, mint legfontosabb a nyelv és az irodalom állott, megelőzve évtizedekkel az ipar fejlődését, az új tartalmú és formájú iparművészet alakulását. — Míg az építészet hazai nagy stílus korszaka a klasszicizmus már a század harmincas éveiben befejeződik, ugyanakkor a festészet első korszaka csak a század második felének első évtizedeiben éri el csúcspontját. A reformkor társadalmának ízlésvilága — iparművészeti igénye, ennek az igénynek keletkezése együtt jelentkezik az iparfejlesztés gondolatával. A művészet különböző ágazatai közötti törvényszerű kölcsönhatás néhány esztendő

alatt nem fejlődhetett ki, mint ahogy nem volt elegendő a polgárság kifejlődésére, sem az önálló hazai ipar megteremtésére. — Az új polgári ízlés, amely számos vonásában találkozott a haladó nemzeti eszmékkel, torzóként maradt ránk, melyet a szabadságharc kitörése akadályozott meg kifejlődésében.

Az Iparegyesület a harmadik kiállítás utáni működését egyre inkább háttérbe szorították a politikai mozgá-

mak és a súlyosbodó gazdasági nehézségek, valamint az a gyengeség, amely a nagy erőfeszítés után az egész mozgalomban tapasztalható volt. — A Hetilap is visszatért a megszokott hazai és külföldi iparstatisztikai adatok közléséhez, a gyárakban folyó termelés folyamatának ismertetéséhez.

Molnár László

JEGYZETEK

* „Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon” című kandidátusi dolgozat II. fejezete.

¹ „... Ihm Jahre 1791 wurde hier die erste Landes-Wirtschafts- und Gewerbe Ausstellung abgehalten.” — Die Prager Burg 1960. 76. o.

² Auszug aus dem Protokoll über die zur Ausstellung Böhmischer Gewerbsprodukte 1829.

Bericht der Beurtheilungs Commission über die Ausstellung der Industrie Erzeugnisse Böhmens vom 1831.

Bericht der Beurtheilungs Kommission über die im Jahre 1836 Stat Gefundene vierte öffentliche Ausstellung der Böhmischen Gewerbsprodukte.

³ Hetilap 1845. évf. 73. o.

⁴ Hetilap 1845. évf. 15. o.

⁵ Jegyzék az 1791–1849 közötti európai iparműkiállításokról: Osztrák Birodalom.

Ausztria: Bécs: 1835, 1839, 1845

Klagenfurt: 1837

Trieszt: 1808

Gratz: 1841

Genua: 1846

Laibach: 1846

Velence: 1847

Csehország: Prága: 1791, 1829, 1831, 1836, 1848

Magyarország: Pest: 1842, 1843, 1846

Eperjes: 1846

Győr: 1846

Kassa: 1846

Sopron: 1847

Erdély: Brassó: 1843, 1844, 1845, 1846

Kolozsvár: 1844

Nagyszeben: 1843, 1844, 1847

Anglia: London: 1825, 1845, 1847, 1849

Dublin: 1834, 1839

Manchester: 1843

Bajorország: München: 1818, 1819, 1821, 1822, 1823, 1827,

1830, 1833, 1834, 1835

Nürnberg: 1840

Nusburg: ?

Würzburg: ?

Kaiserslautern: ?

Baden: Karlsruhe: 1832, 1838

Freiburg: 1844

Belgium: Antwerpen: 1806

Brüsszel: 1841

Braunschweig: Braunschweig: 1831, 1843

Dánia: Koppenhága: 1836

Franciaország: Paris: 1798, 1801, 1802, 1806, 1810, 1827,

1834, 1839, 1844, 1846, 1849

Dijon: 1837

Bordeaux: 1838

Frankfurt a. M.: Frankfurt: 1833, 1836, 1839, 1842

Hannover: Hannover: 1835, 1837, 1840.

Hildesheim: 1840

Lüneburg: 1840

Klanethal: 1840

Hessen n. hg.: Darmstadt: 1832, 1838

Mainz: 1840, 1841, 1842

Kurhessen: Kassel: 1817

Mecklenburg: Güstrow: 1839, 1843

Rostock: 1839, 1842

Németország: Berlin: 1804, 1822, 1827, 1844

Düsseldorf: 1837, 1838, 1839

Aachen: 1838, 1840, 1842

Koblenz: 1838

Magdeburg: 1837

Halberstadt: 1837

Erfurt: 1843

Boroszló: 1833, 1836, 1838, 1841, 1844

Oels: 1843, 1844

Görlitz: 1831, 1835, 1838

Hirschberg: 1833

Leignitz: 1838, 1839

Burlau: 1843

Warmbrunn: 1844

Grüneberg: 1839

Königsberg: 1830, 1837

Oldenburg: Oldenburg: 1842, 1844

Oroszország: Moszkva: 1825

Szentpétervár: 1829

Spanyolország: Madrid: 1841

Svédország: Stockholm: 1823

Szászország: Drezda: 1824, 1829, 1831, 1837, 1840, 1845

Lipce: 1832, 1835, 1840, 1841, 1844

Annaberg: 1834

Altenburg: 1826, 1842, 1843

Weimar: 1834

Koburg: 1840, 1844

Varsói hg. Varsó: 1818

Württemberg: Württemberg: 1820, 1824, 1827, 1830, 1833, 1836,

1839, 1842

Stuttgart: 1820, 1822

Ulm: ?

Hall: ?

Reutlingen: ?

Esslingen: ?

Ellwangen: ?

⁶ Haus-Hof u. Staats Archivs Wien — Staats Rat 3671/1834.

⁷ Haus-Hof u. Staats Archivs Wien — Zeremonie Departament 12—344 1845.

Verzeichniss der für Ausgezeichnete industrielle Leistungen bei der Gewerbe Ausstellung von Jahre 1845.

⁸ Haus-Hof u. Staats Archivs, Wien — Staats Rat Protokoll 1829.

⁹ Hetilap 1846. évf. 512. o.

¹⁰ Hetilap 1846. évf. 1223. o.

¹¹ Ölt. Htt. Dep. Comm. 1845. fons 18 pos 79 és ismét 1845. fons 18 pos 87.

¹² Haus-Hof u. Staats Archivs Wien — Zeremonie Departament 12—344—1845.

¹³ Bericht über die dritte allgemeine Österreichische Gewerbe Ausstellung in Wien 1845. — K. K. H. Staats Druckerei 1846, Ausstell. No. 1257. 94. s.

¹⁴ Hetilap 1845. évf. 763. o.

¹⁵ Hetilap 1846. évf. 1489. o.

¹⁶ Tasnádiné Marik Klára: Két Világkiállítás Iparművészeti Tanulmányai Ip. Múz. Évkönyvei II. 1955. 276. o.

¹⁷ Regélő Pesti Divatlap 1844. évf. 620. hasáb.

¹⁸ Pesti Divatlap 1844. évf. 374. o.

¹⁹ 1844-ben kiállításokat rendeztek: Paris, Berlin, Boroszló, Oels, Warmbrunn, Freiburg, Lipce, Koburg, Oldenburg.

²⁰ Tasnádiné Marik Klára: i. m. 268. o.

²¹ Koós Judit: Kossuth szerepe a magyar iparművészet történetében. Ip. Múz. Évkönyvei I. 1954. 165—174. o.

²² Iparegyesület Igazgató választmány ülésének jegyzőkönyve 1844. OSZK. Fol. Hung. 2182.

²³ Hetilap 1846. évf. 1308. o.

²⁴ Haus—Hof u. Staats Archivs — Staats Rat 3761/1834.

²⁵ Jegyzék az első Magyar Iparegyesületi Kiállításra beküldött tárgyakról Augusztus 25-dikén 1842. — Verzeichniss jener Gegen-

stände, welche zur ersten Ungarischen Gewerbe-Ausstellung am 25 August 1842 eingesendet Wurden Pest 1842.

²⁵ Kossuth Lajos: Jelentés az Első Magyar Iparműkiállításról 1843. 36. o.

²⁶ Kossuth Lajos: i. m. 42. o.

²⁷ Szakács Margit: A Valeró gyár (1958) 14. o.

²⁸ Kossuth Lajos: i. m. 57. o.

²⁹ I. m. 58. o.

³⁰ I. m. 71. o.

³¹ Iparegyesület alapszabálya — kézirat. III. rész 65 § „Pénzerejéhez képest az anya egyesület Pesten, évenként egyszer a közgyűlés folytában általános s országos honi műkiállítást tartandó, melynek módját s szabályait a választmány határozandja meg.”

Olt. Htt. Dep. Comm. 1842 fons 26 pos 425.

³² Tárgyjegyzék a Második magyar Iparműkiállításhoz augusztus 25 1843. Pest. — Verzeichniss jener Gegenstände welche zur zweiten Ungarischen Gewerbs-Ausstellung bis zum 25 aug. 1843. eingesendet wurden.

³³ Világ 1842. évf. 74 és 75. szám.

³⁴ Tasnádiné Marik Klára: i. m. 261. o.

³⁵ Tárgyjegyzék a második Magyar Iparműkiállításhoz i. m. 123, 137, 154, 189 számok alatt.

³⁶ Archiv der Stadt Wien — Handelsadressbuch 1853 I. teil 796. s.

³⁷ Életképek 1845. évf. 196. o.

³⁸ Magyar Gazda 1843. évf. 1371—1374. hasábok.

³⁹ Tárgyjegyzék az 1846-dik Évi Iparműkiállításhoz

⁴⁰ OSZK. Aprónyomtatványtára 1845 (magyar és német nyelvű szöveg).

⁴¹ Hetilap 1845. évf. 529. o.

⁴² Életképek, Hetilap, Magyar Gazda, Pesti Divatlap.

⁴³ Hetilap 1845. 760. o.

⁴⁴ Hetilap 1845. évf. 783. o.

⁴⁵ Hetilap 1845. évf. 847. o.

⁴⁶ Életképek 1846. évf. 706. o.

⁴⁷ A Pesti Divatlap 1846. évf. 30. száma „Érdekes adatok” cím alatt közli, a kiállítás látogatóinak száma 22 183, az egyesületi tagok és kiállítókon kívül, akik belépődíjat nem fizettek. Ezekkel együtt az összes látogatók számát 25 000-re becsülhetjük.

⁴⁸ nagy arany emlékpénz	21 darab
kis arany emlékpénz	28 „
nagy ezüst emlékpénz	45 „
kis ezüst emlékpénz	35 „
bronz emlékpénz	56 „
oklevél	82 „
dicsérő megemlítés	17 „

összesen: 284 darab

Hetilap 1846. évf. 1354. o.

⁴⁹ Pesti Divatlap 1846 évf. 800. o.

⁵⁰ Az 5. sz. jegyzet idevonatkozó része.

⁵¹ Hetilap 1846. évf. 953. o.

⁵² Hetilap 1846. évf. 1213. o.

⁵³ Hetilap 1847. évf. 725. o.

⁵⁴ Hetilap 1846. évf. 911. o.

A XX. SZÁZAD FAMETSZETE -- A JELENKORI STÍLUSTÖREKVÉSEKRŐL --

Egy ősi technika újjászületik

A fametszet évszázadok óta kedvelt és olcsó eljárása a képek, vonalak, ábrák, sőt kezdetben a legkülönfélébb híranyag terjesztésének, amikor a maga módján az újságok és a rölapok szerepét töltötte be. A vésott vonalak erős és meggyőző nyelve sok emberhez szólt.

A grafikai albumokat lapozgatva, régi főlíansokat szemlélve kimutatható, hogy a XV. századi jellegzetes-ségek a népi mesterek kezén ma sem mosódtak el, s a fametszeteknek a síkhoz való egyszerű viszonya, amely az ősnymtatványokat annyira jellemezte, nem veszett ki. (Lengyelországban például még ma is tudunk vándor fametszőkről, akik mesterségüket iparszerűen űzik.) Csak a XIX. században lazult meg, sőt vesztette el a vonal bensőséges kapcsolatát a fával mint anyaggal, mert arra törekedett, hogy a festmény, rajz, fénykép stb. hű utánzatát adja. Ekkor már a fadúc csak a sokszorosító klisé szerepét tölti be, bár művészből és tetsze-tősebben felel meg céljának — még anyagszerűségét teljesen feladva is —, mint a kezdetleges nyomódúcok. De már nem beszélhetünk nemes értelemben vett famet-szetről, hiszen a technika teljesen elhallgattatta az anyag beszédét.

A döntő fordulat akkor következett be, amikor egyesek a filozófia, mások (pl. Gauguin) a művészet területén keresnek ihlető mítoszt, s újra „elemi erők” után kutatnak. Valójában ekkor út a fametszés órája. A bennszülöttek faragott szobrainak hatására Gauguin 1892-ben első tahiti útjáról nagyméretű fametszeteket hozott magával. A levonatokat Edward Munch 1895-ben Párizsban már látta. Mind órá, mind később Barlachra és Kollwitzra erőteljesen hatottak. E formanyelv szá-mukra új üzenetet jelentett: a fa anyagának „művészi szónoklatát”. S a fametszet — a XV. és XVI. század leg-népszerűbb műfaja — újból szót kér, s szélsőségekbe csapva át hajszolja, szinte fitogtatja anyagszerűségét. Ábrázol-ják már a fa szövetét, az évgyűrűk hajlatait, a kés és véső nyomait.

Később aztán ez az irányzat is — akárcsak a Brücke-mozgalom és a Junge Kunst mororosságai, térszórásai — elerőtlenedett. A menthető értékek felszívódtak, a szándékolt, erőszakolt darabos nyersség lecsillapodott. A fametszés művészete újból számos törekvés vetületévé vált, amelyből jelen tanulmány néhány jellemző irány-zatot kiragadott — a sokféle akarat miatt nyilván nem a teljesség igényével.

Az anyagszerűség kérdése — Eszmei ösztönzések

A múlt század „grafikai taktikázásai”, a virtuóz technikát követelő reproductív eljárások túlhajszolása részben anyagszerűtlenséghez, részben a fametszői stí-lusok előregedéséhez vezettek. A fametszetről eddig is tudtuk, hogy valahányszor feltámadt, erejét mindenkor magának a fának sajátosan ősi megmunkálásából, vagyis az anyag adottságaiból és népi forrásokból merítette. Ez a megújulás elkövetkezett mindannyiszor, amikor fordulópontot jelentő eszmék őszinte ereje hevítette.

Ebből magyarázható például az utolsó évtizedekben a távol-keleti, úgyszintén a latin-amerikai népek fametszet-stílusaihoz bekövetkezett fordulat. Nyugaton a famet-szet — nagy általánosságban — egyre inkább eltávolodott igazi céljaitól, formalizmusba fulladt, vagy egy-egy realista szemléletű grafikai titán elszigetelt erőfeszítési-hez vezetett.

Történelmi példák bizonyítják, hogy minden művé-szet fordulóponthoz ér, amikor a társadalmi eszmék az alkotókat őszinte színvallásra készítetik, s amikor szellemi harcok segítő társává kell szegődniük. Ilyenkor a szab-ványigazságok és a kiélt, sablonos megoldások elvesztik erejüket. A nagy alkotások mondanivalója csak egyértel-műleg világos lehet. Egyszerre kell, hogy elgondolkoz-tasson és cselekvésre készítessen. A társadalmi átalakulá-sok forrongásában a fametszet az étellel eleven kapcsola-tot tartott fenn. A nagy politikai fordulatok idején a tehetségeket is nagyobb erőfeszítésre kötelezte, s — köny-nű sokszorosítási adottságait figyelembe véve — agi-tatív lehetőségei is előtérbe kerültek.

De ugyanakkor mit látunk eme törekvések ellenpólu-saként? Időben párhuzamosan az absztrakt irányzatok tombolását, nonfiguratív vonaljátékot, a színes famet-szeteknél gyakran csupán dekoratív felületek egymás mellé rakását, sok esetben rideg „merkantil” előadás-módot vagy egyszerűen csak fotografikus közlést, ahol nem a minőség, hanem az ábrázolás bravúrja az első cél. Ezeknek az irányzatoknak java részét később az üzleti „alkalmazott grafika” értékesítette.

Kutatás új lehetőségek után

A fametszetben az új utak keresése, a modern stílusok kialakítása különösen nehéz feladatnak bizonyult. E sok évszázados ősi művészetnél, ahol emberöltők leszűrt eredményeivel, hagyományok szinte már kötelező munka-módjával, bevált fametszői fogások özönével kellett szá-molni — a másfelé fordulás eléggé elgondolkoztató tényezővé súlyosbodott. Kína és Japán sietve s mindmáig eredménytelenül keresi a rászabott megnyilatkozást, közben a durva naturalizmus útvesztőjébe került. A szov-jet, mexikói, chilei már nagyrészt megtalálta vagy legalábbis azon az úton van, amely a megoldáshoz vezet. Amíg egy-egy nemzetnél az arculatára formált xilografus nyelv hiányzik, a fametszés művészete csak uniformi-zálódhat. A keletiek, a kulisszák még egyetlen fa-metszetet sem tettek más népektől jellegzetesen elhatá-rolhatóvá. Az átvett fametszet-eredmények mindaddig csak ellesett jegyek lehetnek, mert az asszimiláció, a felszívódás útja hosszú évek munkája. Ahogyan a formai trükkök erőltetése még nem jelent egyéniséget, úgy nem jelent újat a fölényes, bár szabatos, szinte mérnöki szerkesztés sem, mint például az Egyesült Államok vagy a kanadai metszők gépies stílusánál. Egy grafikai mű tartalmazhat meglepő részleteket, bemutathat új-fajta vésési módokat, szokatlan látószögeket, bizarr témákat, de követendő példát csak az átélő mű ad. Példát, de nem receptet, mert recepteket csak a grafikai közhelyek nyújtanak — kizárólag epigonok részére.

A fametszetnél a hagyományokkal való kapcsolat tisztázása igen sok kérdést ad fel. Előterbe hozta a nehézségeket is. A jelenkori absztrakt és szürrealista irányzatokból bőven jutott a fametszeteknek, amelyek nagyon messze elkanyarodtak eredeti forrásaiktól. Vajon mi lehet kiáltóbb ellentét, mint amikor éppen az ősi, fehér-feketével alakító fametszet olyannyira eltér ősi archaizmusától? Az igaz, hogy a művészettörténetben bőven találunk példát a hagyományokkal szemben való érzéketlenségre. De az eltávolodás éppen a fametszetnél a legszembetűnőbb, mert ellentmondó. A nyugati grafikai stílusokra a századfordulón az eddigi bálványok szélsőséges megtagadása a jellemző. A „Die Brücke”-csoport például a népi néger plasztikáért lelkesedett. A mozgalom valójában a klasszicizmusra alapozott fejlődéssel helyezkedett szembe, amelyre csaknem az egész európai kultúra épült. A modern grafika ez alkalommal őseként egy olyan stílust vállalt, amellyel soha nem állt kapcsolatban vagy



1. John Farleigh: „Melancholia”. 1936. (angol)

rokonságban. A cél nem is más, mint az, hogy ez a munkamód alapvetően eltérjen a fametszet eddigi megszokott normáitól. A grafika homlokegyenest változást hajszolva stílusát olyan irányba hajlította, amely nem eddigi fejlődéséből következett. Tartozunk azonban az igazságnak azzal is, hogy a Brücke művészei között mérték tartó, az expresszionizmus túlzásait józanul mérlegelő művészek is akadtak, akik a formák roncsolását nem tekintették kánonnak, s némelyikük felfogásban, a szellemi tartalom mélységeiben igen közel került a nagy norvég Munch-hoz. Kétségtelen, hogy a XIX. század végén a kapitalizmus bomlásakor sok olyan probléma felmerült, amelyre a modern ember a megszokott kifejezőmódokkal már nem tudhatott azonos értékű választ adni. A természettudományok szédületes fejlődése is megzavarta a művészeket, s újfajta látásra kényszerítette. Mindinkább pusztán illúzióknak érezték a szemmel felmérhető természetábrázolást. A tér és idő képzőművészeti kifejezése egyre több zavaros irányzat és szélsőséges kísérletezés felbukkanásához vezetett, amely napjainkban is forr.

A fa megmunkálási lehetőségei — Az izmusok áradatában

Milyen irányzatokkal kellett megküzdenie a grafikának a század elején? Bőven találunk példát a pusztán sikerűen szerkesztett fametszetekre, a kubizmus több nézőpontból szemlélhető perspektívájára, az érzelmi élet szélsőséges hullámzását érzékeltetni akaró expreszszionizmus „tér-összekaszabolására”, a „matematikai-



2. H. E. Bergmann: „Haldokló tél”. 1937. (Canada)

lag” felfogott felület testetlen, díszítő célzatú, dekoratív vonalakkal való „benépesítésére”. Mindezek olyan törekvések, amelyek még csak „jelzőként” sem utalnak a valóságra, a látható világra.

Hogy a fa mire képes, arra sok példát sorolhatnánk. Például, amikor a toll vonásait fakszimile-szerűen, csaló-



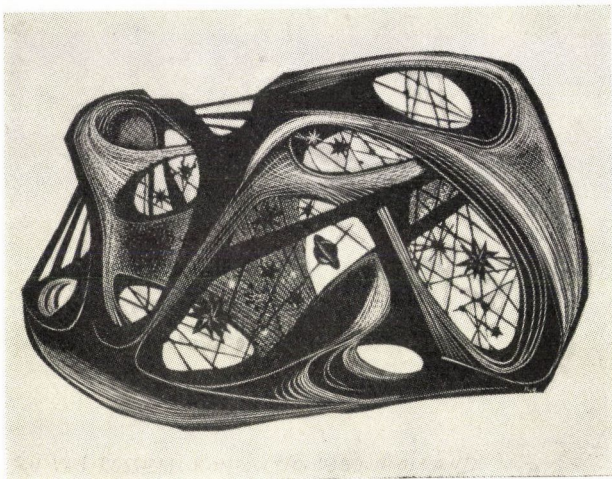
3. Frans Masereel: A város. 1961. (belga)



4. Frans Masereel: *A város*. 1961. (belga)



6. R. van Rossem: *Újévi köszöntő lap*. 1962. (holland)



5. R. van Rossem: *Kompozíció*. 1939. (holland)



7. Andre Toussaint: *„Öreg ember”*. 1962. (belga)

dásig híven tudja követni, vagy amikor már semmit sem törődtek az „anyagszerűséggel” a tükörfényesre csiszolt fadúcon. Másik végletként – különösen a néger plasztika hatására – „szövetteni” hatásokat kerestek, fában fát ábrázoltak, évgyűrűket utánoztak. (Emlékezzünk a lengyel Kulisiewicz korai, a két világháború közötti korszakára.) Vagy amikor a kivésett területeken szándékosan kiálló kis felületeket („spiszeket”) hagytak hátra, hogy a fehérén maradt rész is utaljon a fadúc anyagának jelenlétére. (Mint például Emil Nolde, Karl Schmidt – Rotluff.) Akadtak litográfiai eredményekkel dicsekvők is bizonyítva, hogy a szürke szín, a hamvasság érzékelése sem elérhetetlen vésőprobléma. A modern módszerek helyenként kapcsolódtak a népi stílusokkal, s ezek „kereszteződéséből” sajátos új eredmények alakultak. Főleg a lengyeleknél, bolgároknál, cseheknel, mexikóiaknál és vietnámiaknál. Így a népművészetből kilombosodott technikák ma is ott küzdenek azon a fórumon, ahol a modern fametszet ügyét megvitatják. A „fakarcot”, amely főleg a rossz emlékü tónusmetszéses kelléktárából való, újra előszedték. Az ezeken látható ezüstös felületek párhuzamos, egymást rendkívül sűrűn keresztező vésővonalakból szövéődtek. A régi módszerekkel ellentétben gyakoriak a „negatív” részek, amikor a véső fehér vonala rajzol, s ez társul a pozitív, tehát a vésetlen felületekkel. Dürer idejében a vonalháló kicsipegetése fáradtságos pepecselés, hiszen egyenként kellett kiszedegetni kis fákockákat. A vonalat a kiemelkedő bordázata nyomta a papír anyagába. Mindez negatív, fehér vonalhálózattal sokkal egyszerűbb. A véső valójában csak könnyedén rajzol a dúcra.

Kétségtelen, hogy a fametszet sokat veszít eredetiségéből, ha kiszolgáltatja a technikailag könnyebb munkának elemi alapjait. De sok bíráló hajlik arra, hogy „anyagszerűtlennek” bélyegezzon olyan lehetőségeket is, amelyek a fa anyagából, megmunkálási módszereiből természetesen következnek. Tehát amelyeket a technika szellemesen nyújthat.

Ernst Barlach szobrász-grafikus 1919-ben ezt írja unokatestvérének: „Olyan technika ez, amely kiprovokálja a vallomást... Elutasítja a kényelmes, csupán a tetszésre alapozott eljárásokat.” – Barlach ezzel jelzi azt a mély kapcsolatot, amely az élményt és a kifejezésre törekvő fáradozást összefűzi. Käthe Kollwitzot is nagyon megrendítették Barlach fametszetei. Kollwitz ezekben az években véste fába magával ragadó, lázító látomásait, amelyek a távol-keleti fametszőknek biztatást és példát nyújtottak anélkül, hogy a forradalmár xilografusnő belső expresszivitását követni tudták volna. Sokkal közelebb kerültek a fametszet lényegéhez a latin-amerikai grafikusok, mint például Venturelli, a néger Charles White és mások. A XV. századi röplapok, a Biblia Pauperumok (A „Szegények Bibliája”) ugyanabból az „ábrázolási éhségből” születtek, mint ezek a latin-amerikai fametszettek. Amint Dürer Apokalipszis-sorozatából kiérezzük a XV. század végének viharait, a reformáció korának küzdelmeit, úgy érezzük ezekből az újkori röplapokból a népek önállóságáért s a békéért folyó harc gigantikus erőfeszítéseit.

Az angolok akadémizmusa

A fametszésnek mind Kelet-, mind Nyugat-Európában mély gyökerei hagyományai vannak. Angliában a század eleji japánizmusnak már nincs jelentősége. Az angolok egységessége meglepő, a formatan náluk „öntudatosan akadémikus”. A legfinomabb előadási eszközöket is természetességgel és szabadsággal használják. Lapjaik összképe nyugodt, néha közömbösen hívós, de a háttérből a vésőmódokra gondosan őrködő éberség árad, legtöbbször lírai humorral átfonva. Ezek a grafikai értékek oly erők tömörítései, amelyeket emberöltők hordtak össze, s eredményekben gazdag metszetkorszakok állnak mögöttük. Né csodálkozunk, ha a grafika maradandó szellemi és technikai indítékainak egy részét



8. J. Sleper: *Újévi köszöntő*. 1961. (holland)



9. A. G. Postiglione: *Leány*. 1955. (olasz)



10. B. A. Cannas: 1938. (Szardínia)



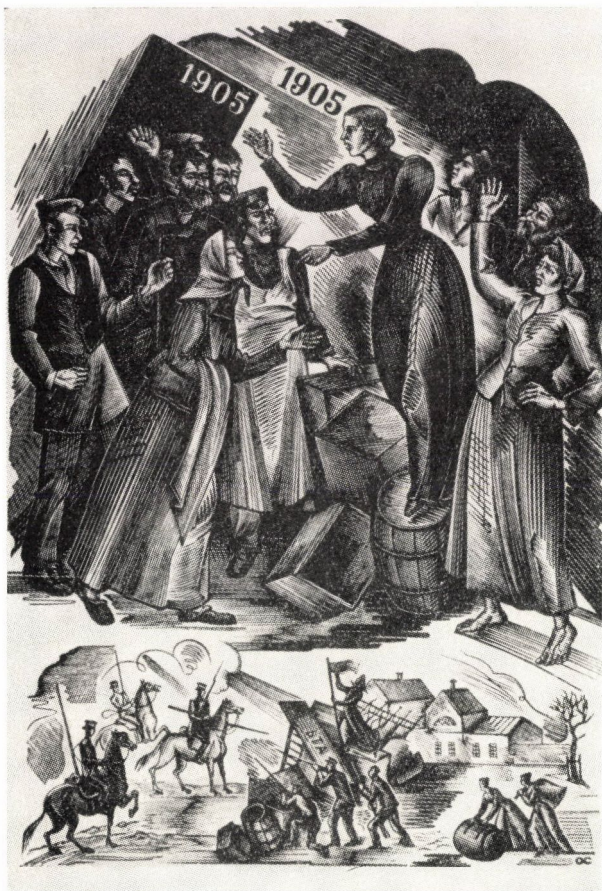
12. E. Schoner: Két okapi. 1961. Színes. (német)



11. W. Geissler: „A kakas”. 1959. (német)

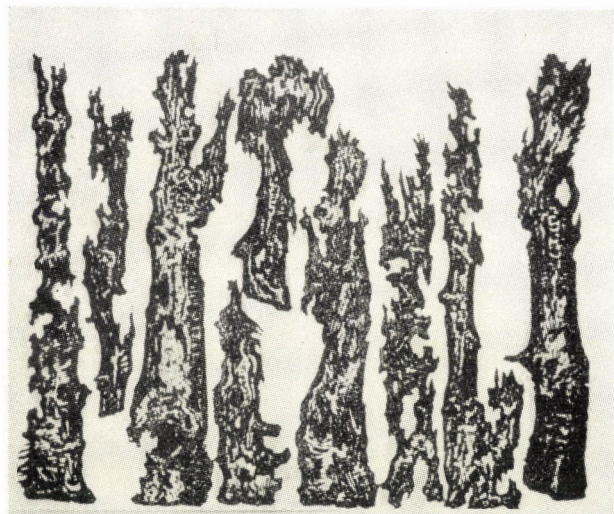


13. W. Geissler: Evezősök. 1954. (német)



14. O. Sakhnorskaya: Forradalom. 1936. (szovjet)

Angliában kell keresnünk. Az angol xilografusok különösen buján kezelik a díszítéseket, s könyveikben megfelelő egységességet tudnak létrehozni a nyomtatvány szövege, képkisérete és tartalma között. (Clara Leighton, Agnes Miller Parker, Gertrude Hermes és mások.) Az



16. B. Sogra: Faháncsok. 1960. (jugoszláv)

angol stílus sokat tanult a preraffaelizmustól, míg a munka tisztelgése Bewick öröksége. Az ő faksimile-tónusa engedett fel zártágából, hogy engedményt tegyen az anyagnak. A hagyományok megbecsülése az angol konzervativizmusra vall. Idillikus, problémáktól mentes szemlélettel találkozunk legsűrűbben. Sőt néha úgy rémlik: a technika, a formák hibátlan elrendezése sokszor csak önmagáért való cél. A dekoratív formák könnyen ívelnek át fantasztikumba vagy elvont vonaljátékokba. (David Johnes, John Buckland Wright.) Természetesen a nonfiguratív irányoknak széles terület jut az új angol üzleti grafikában. Elvont, valójában semmitmondó, könnyed hajlongással iramló vonalskáálakkal is sokszor találkozunk, akárcsak az amerikai xilografusoknál. A grafikusok jól kamatoztatják tudásukat a könyvművészet és az üzleti grafika területén is.



15. Vincent Hložník: Küzdelem a röggel. 1958 (csehszlovák)



17. A. Junkers: Gyümölcszüret. 1937. (szovjet-lett)

Franciaországtól Észak-Amerikáig

Az angoloktól két irányba vezet a fejlődés. A véső-hálózatok önkényes elrendezéssel, tehát kevesebb szerkesztési szigorúsággal, nem egyszer már a naturalizmus-hoz közeledő festőiséggel a franciákhoz, míg az angolos stilizáltság fokozatosan elgépiesítve az észak-amerikai stílusba torkollik.

Az angol preraffaelizmus alig hagyott nyomot Franciaországban. Határozott stílusegységet nem is találunk. Az elnagyoló, nyers megmunkálási módszerek ismeretlenek a francia fametszőknél, s rendszerint apró-

lékos véső- és tónusmunkát művelnek. A jónevű grafikusok itt is nagy kiadóknak dolgoznak, s a profitéhes-az ingyenc gyűjtők bőkezűségére számító bibliofil társaságok erősen foglalkoztatják a fametszőket. Így az ex libriseiről is jól ismert Valentin Le Campion virtuóz tudását nemcsak pikáns könyvillusztrációiban, hanem tea- és kávéreklámoknál is csillogtatja. Utólérhetetlen kedvvel mintázza a középkori hajókat, s azok minden kis apró részletét cizelláltan kiformálja.

Az észak-amerikai grafikusok is az angolok után indulnak. Lapjaikat még fokozottabb következetesség, rideg-ség és a technika elgépiesítése jellemzi. Mint realista



18. Gy. Szabó Béla: „Körhinta”. (román)

hagyományokra támaszkodó kivételt emeljük ki a Szovjetunióban különösen jól ismert kanadai Rockwelt Kent-et, akit a társadalmi átalakulás üteme szociális tartalmú hiteles, de gyakran túlzottan részletező és szabályos metszetekre ösztönzött. Napjaink amerikai grafikájának Kent kétségkívül egyik legnagyobb mestere. — A romantikához gyerekesen vonzódnak az amerikaiak, mindez azonban legtöbbször hétköznapivá s rideggé szürkül a kivitelezéskor. A kanadai Bergman H. Eric metszetei például a párhuzamos vésők „magas-iskolája”. Ez a veszélyes szerszám, amely életteleenné tette már sok ezer fametsző munkáját, itt játékos egységben hullámszik, szeszélyesen kanyarog s a párhuzamos vonalkötegek dekoratív szépségükben, de fagyosan jelentkeznek.

A kisméretek nagy mesterei. — Masereel

A belgák művészete Janus-arcú, az egyik szempár Németország felé tekint, míg a másik angol eredményeket csodál. Ők — a hollandokkal egyetemben — a kisgrafikában érték el legjobb eredményeiket. Egyéniségével messze kiemelkedik a legnagyobb belga — akiről a békeharc során ma is oly sokat hallunk —, az expreszionista és pacifista Georg Grosz kortársa: Frans Masereel. A tustechnikából építette ki sajátosan tömörítő stílusát. Végtelen egyszerűséggel, meggyőzően, a fehér és feketék ellentétével, harcával fejezi ki gondolatait. Az átmeneti tónusok hiányoznak tenyérnyi lapjaiból. Neve



19. Luigi Servolini: Csendélet. 1939. Hat fáról, színes. (olasz)

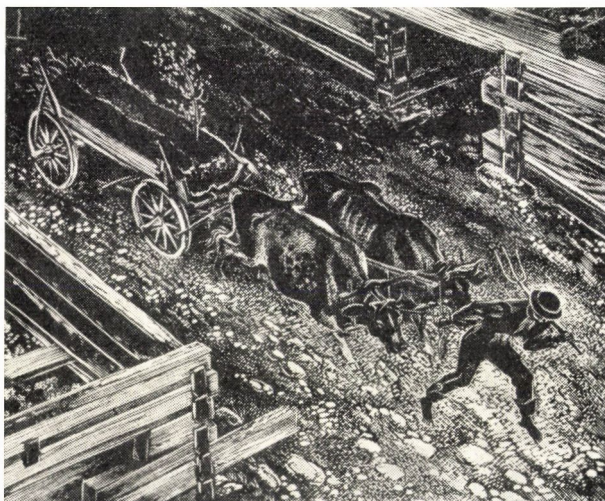


20. A. Manussis: Menekülés. 1947. (görög)

a fametszettel forrott össze, pedig kiváló festő is. Szöveg nélküli képregényei Thomas Mann-t éppúgy elbűvölték, mint Romain Rollandot, aki Goyához s Daumier-hez hasonlította, bár ezek a rézkarc és a kőrajz fegyverével harcoltak koruk kíméletlen ellentmondásaival. Masereel legszívesebben kis méretű, könyvekbe tipografailag könnyen elhelyezhető fametszetekkel vagy tusba mártott ecsettel válaszol a jelenségekre. A nagy belga mindig meggyőző, mert műveit az átélés igazsága hevíti. Rajzaiból és fametszeteiből évek során át a küzdő, harcoló emberiség vágyainak, a szerelemnek, gyűlöletnek, barátságnak s egyéb lelki küzdelmeknek története kerekedik ki. Világosan, középtónus nélkül mond el mindent, nem szerkeszt hieroglifákat, mint a világháborúk zajában szívesen „elefántcsont-toronyba” menekült l'art pour l'art művészek tömege. Milyen lesújtó ítéletet mond egyik képregényének előszavában az „önmagáért való” művészet alapostolaira: „A művész járjon nyitott szemmel és korának hiteles tanúja legyen!” — A háború kellős közepén jelennek meg „Sorsok” címmel metszetei. Majd 1948-ban Thomas Mann bevezető soraival 22 dúccal számol be arról az ifjúságról, amely dacosan elfordul a tömegsírok fakesztjeitől, hogy új elhatározással a



22. Tadeus Kulisiewicz: Leányka. 1949. (lengyel)



21. E. Bartłomiejczyk: Hazafelé. 1938. (lengyel)

romokból egy másfajta életet építsen, amely utálja a háborút, tanulni és dolgozni akar.

Hollandiában Rembrandt halála után „grafikai üresség” következett, egészen a XIX. század közepéig. Ekkor indult meg lassan a grafikai művészetek újjáébredése. A holland fametszet — akárcsak az angoloké — mérsékelt konzervativizmuson épül, megszokott formákhoz ragaszkodik, s ez erősen egy nevezőre hozza munkamódszereiket. Ez a „fametszés járt útjain való lépegetés” nem engedi a szélsőségeket s a modernségben is ésszerű elveket hirdet. A hollandok szívesen fordulnak a szélesen s nagy felületekben megoldott szerkesztések felé, anélkül, hogy ezt általános elvként mondhatnók. — A kisgrafikai művészetben, a gyűjtők nemzetközi csereforgalmában Hollandia egyike a vezető államoknak. Hivatkozzunk ilyen nevekre, mint például Nicco Bulder, W. J. Rosendaal. A holland kisgrafikákon az ex libris tulajdonosának nevét feltüntető betűfaragványok szép példái a kép és a betű hajdani egyértékűségének. Arra az időre emlékeztetnek, amikor a szöveget és a képet ugyanazon lemezből vészték ki s a kis hátrahagyott felületi részecskék mindig figyelmeztették a nézőt a fadúc jelenlétére (a lemez testére). — E betűkultuszt folytatja az osztrákoknál a linzi iskola. Olyan mesterek, mint Hubert Woyty-Wimmer, Max Kislinger és mások, holland ösztönzésre érezték a betűnek, e sokáig művészileg kiaknázatlanul hagyott tipográfiai jegynek a fontosságát.



23. Tadeus Kulisiewicz: „A gond”. 1939 (lengyel)



24. W. Staikoff „Hegyi falu”. 1932. (bolgár)

Az olaszoknál kötelez a múlt és kísért a festőiség

A futurizmus náluk még ma is nyomát viseli. Formabontásának jegyei fellelhetők olyan neveknél is, mint Aldo Patocchi és Baldinelli, de a grafikai eredmények ma már visszakanyarodtak biztos értékek taládjára. A művészek részint a naturalizmusba oltott quattrocento (Luigi Servolini, Bruno Bramanti) részint a nagy klasszikus formaalakítás „modernizált kincstárából” merítenek



25. Mata János: Fejléc. 1942

— sajnos túlságosan is iskolázott, virtuóz vésőmódszerekkel (Armando Baldinelli, Italo Zetti), de a hatásvadászat, a legszertelenebb előadási fogások, méteres lapok linószertű folthatásokkal telítve (Romeo Musa, G. Cisari) sem szokatlanok a festőiség mellett. Olykor még a nagy művészek is bíznak eme művészeten kívül álló eszközöknek giccsesen vonzó hatásában. Az óriás fametszet már vetekszik az olajkép méretével, s ez üzletileg sem közömbös.

Sajátos jelenség a szobrászi és grafikai tudás összefonódása igen sok grafikusnál, így Publio Morbiducci és Adolfo Balduini levonatainál. Az olaszokra egészen véve mégis a festői eredmények keresése, a színproblémák állandó kutatása a jellemző. Itália földjén, ahol a színes fametszet először kelt duzzadó vitorlákkal szárnyra, ahol még ma is fel-fel üti fejét a régi chiaroscuro-xilográfia, a fehér-feketébe mintázott lapokon is szívesen hajszolnak festői eredményeket. A modern olasz, kissé konzervatív fametszők a fáradhatatlan szervező: Luigi



26. Drahos István: Ex libris. 1937



28. Buday György: Kőműves Kelemen. 1936

Servolini irányításával az IDIT-be (Incisori d'Italia) tömörültek, és számos tárlaton, valamint kiadványokban szerepelnek. Külön színpont Olaszországban a „fametszők szigetének”, Szardíniának kapcsolódása. Grafikai albumokban gyakran találkozunk velük, néhány évvel ezelőtt egy kis válogatott gyűjteményt a debreceni egyetemen is kiállítottak. A xilografusok zöme a fővárosból: Sassari-ból való, s erősen népi gyökerűek. (Battista Ardan Cannas, Mario Delitala) — Az egyetemes olasz modern fametsző művészetből emeljük még ki Amleto del Grosso tömegjeleneteit, Romeo Musa villódzó fényhatásait, Renato Morganti vonalra alapított elképzeléseit, Morbiducci tónusos lapjait s a szép nőket mintázó, gyakran erotikus Italo Zetti vésőfinomságait. De bőven találunk a fiataloknál semmitmondó nonfiguratív vonaljátékokkal is.

A német fametszet nagy múltja és kiforratlan jelene

A német grafika az elmúlt századok során többször foglalt el vezető helyet a népek művészeti versenyében. A grafika nagy klasszikusa: Dürer évszázadokkal előbb a fametszet régebbi szigorú vonalmetszését váltotta át sokhangú, érett, kifejező eszközzé. Lapjai eljutottak hazánkba, s megihlették még a magyar szárnyasoltárok festőit is. Holbein rajzai és fametszetei az anyag lényegének legbensőbb ismeretére vallanak. Majd századunk elején a Brücke művészek csoportjának működése vált egyre erőteljesebbé és merészebbé. Hatásuk újból iskolákat teremtett. Késsel durván vágtak a hatalmas deszkák rosjtaiba. A művészek egy része fafaragó iskolába járt, s így a fához való viszonyuk közvetlen. A Brücke-csoport művészeinél mindinkább a vonalak lineáris

nyelve vált uralkodóvá, vagyis a távlati hatásokat nem éreztették. Jelszavuk az anyag már túlzásba hajszolt megbecsülése, az anyagszerűség mértéktelen kifejezése. Ez az expresszionista irányzat több művésznél modorossághoz vezetett, de hatásuk mégis messzeágazó és hozzájárult a fametszés újból való elismeréséhez.

A demokratikus Németországnak, az első német munkás-paraszt államnak megalakulása a fametszet indítékait is átformálta. Azonban a mai német művészek egy jelentős csoportja — hogy Goethét idézzük: — a realizmushoz vezető úton még meglehetősen „a művészet előcsarnokában tartózkodik s a természet puszta utánzásának fokán áll”. A Bildende Kunst folyóirat ábráin még mindig fellelhetők a sztálini időszakra jellemző fotonaturalizmus példái, az erőszakolt munkaábrázolások, sőt grafikai demagóg elemek. Még mindig sokan menekülnek a tájképhez. A természet megörökítése nyilván továbbra is vonzó minden idők festője és grafikusa előtt. A probléma abban rejlik, hogy a művész a tájábrázolás ürügyén oly területeken „rejtőzködik el”, amelyek mellett a történelem nyomtalanul száguld tova. Az embernek azonban mégis az az érzése, hogy komolyan fáradoznak a realizmusért, már maguk járják ezt az utat anélkül, hogy őket erre szakadatlanul figyelmeztetni kellene.

Edward Munch öröksége

Norvégia első nagy grafikusa: Edward Munch átkutatta a grafika egész területét, s egyike a legegységesebb hatású úttörőknél. A mai grafikusok fiatal nemzedéke előtt főleg a színes metszetek a fontosak. (Egyik vezető mester Henrik Finne.) A színes grafika Norvégiában nagy missziót teljesít, olcsóságánál és sokszorosíthatóságánál



27. Gáborjáni Szabó Kálmán: Pincében. 1934



29. Kondor Béla: „Ébredő Afrika”. 1962

fogva a művészet megértését és örömet viszi az iskolákba, otthonokba és munkahelyre — fokozottabban, mint más nemzeteknél. A norvégok értik, hogyan kell összevont, lefokozott harmóniákba öltöztetni a metszeteket, s hogyan kell a színeket átültetni a grafika tömör nyelvére. Finom érzékkel találják meg azt a határt, ahol a reális ábrázolás végződik, s ahol a fametszet dekoratív ereje kezdődik. Munch öröksége segített eligazodni az útvesztőkben.

A szláv grafikusok szívesen fordulnak a népi forrásokhoz

Oroszországban a XIX. század végén a művészi jellegű fametszést csaknem teljesen elfelejtették, ellenben a tónusos technikákat iparszerűen művelték, reproduktív célokkal. A kezdeményezést egy fáradhatatlan női pedagógus grafikusnak, Ostroumova Lebegyevának tulajdonították, akinek természetelvi stílusa sokáig példaként lebegett a szovjet grafika első szakaszában is. Jó ideig az első grafikus nemzedék tanítómestere, lelkesedése megragadja a pionírokat. Lapjain kerül minden feleslegest, kitűnően gazdálkodik az anyaggal, egyszerű és tömör eszközökkel érezteti sokezer fadúcán az ellentétek erejét. Neki tulajdonítják az első orosz színes fametszeteket is.

A szovjet grafika erősen támaszkodik a múlt haladó értékeire. Az alkotások fő tartalma a kommunizmust

építő nép munkája. E sok nemzetiségű kultúra szocialista tartalmú és erős szálak fűzik a nemzeti hagyományokhoz. A nemzeti jelleg nem tűnik el a különféle köztársaságok művészeinél, sőt önálló iskolák kikristályosodásában jelentkezik. Például a Balti-tengeri köztársaságok zord természeti tájai, fegyelmezettséghez szokott emberei, a földdel és tengerrel való évszázados viaskodások kielemezhetők művészetükben. A szovjet hatalom két évtizede alatt sokat fejlődött a lett grafika. A világháborúk közötti időben a burzsoá társadalmi rendszer ellentétének kiélesedésével grafikájukban széthullás mutatkozott. De már ekkor kialakult egy csoport, amelynek forradalmi és demokratikus mondanivalója összefonódott a múlt népies, kissé patetikus ábrázolásával. Munkásságuk kapcsolódott Lettország kommunista pártjának illegális működéséhez. Plakátokon, újságillusztrációkban, karikatúrákban élesen bírálták a kapitalista rendet. Ez az áramlat fontos szerepet töltött be a balti grafika fejlődésében.

A háború utáni idők első éveiben az újjáépítés, a szocialista fejlődés ábrázolásán buzgólkodtak. Fokozódott a művészeti tevékenység a rokon linóleum-metszetek területén is. A birodalom minden népe hozzáadta a magát a szovjet grafika kincstárához. Példának említjük meg Favorszkijt, Hollósy Simon tanítványát. Nemcsak a párhuzamos vésők már-már gépies mestere, hanem mélyen látó filozófus, aki beható az illusztrálandó mű

lelkiségébe. Goncsarov illusztrációi pedig a szerkesztés zártságával, jellegzetesen szláv, határok nélküli keretezetlen szélezésekkel, a kép mezejéből kifutó ábrázolásokkal tűnnek ki. A feketéből alig kibontott fehér, a szőlő-véső szinte már faragványszerű munkamódszere a szovjet mesterek jó részére jellemző. Azonban a szocialista realizmus sokáig helytelenül természetelvű, nem egyszer foto-naturalisztikus értelmezése a szovjet grafi-



30. Divéky József: Savonarola. 1931

kusok nagy részének munkáit sematizálta. Szókimondó őszinteséggel írta A. Jagodovszkaja 1959-ben a szocialista országok kiállítása alkalmával: „A szocialista realizmus nem dogma, nem recept, amely megszabadítja a művészeket a hibáktól és a balsikerektől. Az igazi eredmény a keresés során születik, s teret nyit a bátor művészeti törekvések előtt.”

[Nemcsak a népi demokráciák grafikusai fordulnak a hosszú, nehéz utat megtett szovjet művészethez, de innen merítenek ösztönzést az imperialista államokban élt, fejlődésükben elszigetelt grafikusok is, az önállóságért vagy függetlenségért küzdő népek harcosai.]

Skoczylas és Zahariev pedagógiai érdemei

A lengyel és bolgár vésési módok mindkét nemzetnél erős népi gyökerekkel kapaszkodnak a fametszet hámisítatlan szláv örökségébe. Az ornamentális alakítási mód



31. Molnár C. Pál: „A sas”. 1939

a népi forrásból merítő lengyelekre jellemző. A jelenkori metszők is ide fordulnak ösztönzésért — a két világháború között a lengyel fametsző óriás: Skoczylas köré csoportosulva. Sokáig alig volt fametsző, akinek munkája mentes lett volna közvetlen vagy közvetett befolyásától. Főleg Skoczylas vallásos munkái a lengyel népi fametszetek díszítő formáival, barokkos hatásaival láthatóan ugyanabból az anyagból valók, ugyanabból a népi felfogásból, bármennyire is eltávolodtak az ismeretlen falusi vándorló mesterektől.

A modern lengyel fametszés virtuozitása sok esetben vezetett formabontáshoz. Néhol ezüstös felületekkel találkozunk, ami rendkívül sűrűre szőtt, egymást keresztező párhuzamos-véső vonalkötegeiből adódik. Sok lengyel nyomatot jellemez nemcsak ez a csillogó szürkés fényhatás, hanem a rajzbeli torzítás, sőt az utóbbi években egyre inkább a nonfiguratív „témakör” is. A lengyelek absztrakciókban közel állanak a nyugati formalista irányokhoz. Éppen ezért a lengyelek művészete mindmáig legvitatottabb a szocialista népek kiállításain. Ennek mélyebb okai is vannak. A lengyel művészet fejlődését a háború után azok a különféle szélsőséges irányzatok akadályozták, amelyek már a két világháború között is fel-fel bukkantak. Pedig a helytelenül felfogott absztrakció nemcsak a formát rombolja, hanem megfosztja a művészetet társadalmi mondanivalójától.

Már a harmincas évektől feltűnő a lengyel nőművészek nagy száma, elsősorban a színes fametszés területén.



32. Derkovits Gyula: „1914”



33. Józsa János: József Attila – illusztráció. 1963

Általában rálátásos szerkezetekkel, finoman árnyalt dekoratív elrendezéssel dolgoznak. Ezekből a jellegzeteségekből sok elem átkerült az iparművészet egyes területeire.

A színes fametszetek kolorit-hatásaiban főleg a „mel-lérendelés elve”, a többnyire stilizáló jelleg arra is módot nyújt, hogy helyenként „vonagerendázatok” nélkül, minden színt külön-külön dűcről nyomjanak nagy felületekben egymás mellé vagy egymásra.

A színes xilográfia igazi hazája ma újból Olaszország. Luigi Servolini például gyakran 8–10 falemezzről préseli színeit, nem mindig kerülve el a fenyegető festményszerűséget. Nagyon nehéz e szélsőséges grafikai technikánál a kellő mértéket megtalálni, hogy hol is a határvonal a

festmény és a grafika között. Ez a probléma kiélezett a távol-keleti metszeteknél is.

A régi bolgár grafika, amelyet egykor tanulatlan, névről többnyire ismeretlen paraszt iparos rajzoló és metszők ápoltak, még a népművészet naiv egyszerűségét tükrözi. Legtöbb lapjuk, akárcsak a XV. században a németeknél, s valamivel később a franciáknál – kézi színezésű. Az egyházi művészet, a freskófestészet, az ikonok és a miniatúrák ősi hagyatékaival és kánonjai élnek bennük. Primitív felfogásuk ellenére ma is megcsodálhatjuk alkotó erejüket s fejlett színvonalukat. Miért szóltunk most erről? Napjaink bolgár grafikája – akár csak az orosz-szovjet és a lengyel – nem nélkülözhetik a népi művészet szilárd pilléreit. A tanulatlan fametszők finom érzéket bizonyítottak a tér helyes felosztására, egyensúlyára, a fehér és fekete összehangolására.

A bolgár grafika, csakúgy, mint a festészet, a vallásos művészetekkel együtt született. Az illusztratív rajz és metszet első megnyilvánulásait az óbolgár egyházi kéziratokban találjuk meg. A fametszet megjelenése a bolgár könyvnyomtatás bevezetésével és elterjedésével függ össze. Később is párhuzamosan halad a könyvnyomtatással, s fokozatosan lép a kéziratok díszítésére szolgáló miniatúrák helyére. A régi bolgár metszet még dekoratív jellegű, azonban a XIX. század elején különvállik a könyvtől, s önálló művészetként indul virágzásnak. Az első világháború után a bolgárok jó része szenteli a grafikanak munkásságát. Figyelemre méltó, hogy kezdetől fogva távol állanak a művészet többi ágában érezhető formalizmustól és elvont irányzatoktól. Vaszil Zahariev pedagógiai és alkotó tevékenységéhez kapcsolódik a jelenkori bolgár fametszet kialakulása. Jelentős képviselője a háború után kifejlődött úgynevezett „hazai művészet” áramlatának. Ez az irány a múlt eseményeiből meríti tárgyát, s a régi népi stílus mintájára kifejezetten



34. Bordás Ferenc: Emléklap. 1961



35. Seres János: Derkovits. 1963

dekoratív és stilizáló. A grafikusok nyugati utazgatásai alkalmával többen kerülnek az expresszionizmus hatása alá. Azonban egy részüket éppen a külföldi tanulmányutak juttatták arra a meggyőződésre, hogy a nemzeti realista vonalat kell folytatniuk. *

A fadúc román vagy romániai mesterei a közérthetőségért, a széles tömegeknek szóló realizmusért és a nemzeti jellegért harcolnak. Legszívesebben a szocializmust építő embert ábrázolják, s ez sokféle kísérletben jut kifejezésre. Általában értik a tömör fehér és fekete felületek elosztását, s ezeknek a vonalakhoz való kapcsolatát, de még mindig jócskán akad közöttük a sztálini időszakra jellemző szocialista-realizmusra átfestett fotonaturalizmus.

Kiemelkedő szintet képviselnek az erdélyi magyarság grafikusai. A 80 éves Kós Károly főleg a rokon lino-technikában tevékenykedik, könyveit, építéstörténeti munkáit többnyire három-négy dűről nyomott metszetekkel illusztrálja, míg a csikzsögödi Nagy Imre hosszúcra készít árnyalat nélküli, csupa fehér-fekete ellentétet mutató metszeteket. Legismertebb azonban a Nemzetidíjas Gy. Szabó Béla. Korábbi balladás — még Buday György szűkszavúságát is túlszárnyaló — rovátkázását (Liber Miserorum, Liber Vagabundi stb.) újabb éveiben bőbeszédű, természetelvű, részletezett kidolgozási motívumokra váltotta át. Ezek között első helyen a természet szépségei állanak, dekoratív elemekkel vegyítve, szinte tapintható fényjelenségekkel. A román könyv-illusztrátorok között kiváló tehetségek dolgoznak: így J. Perahim, Paul Erdős és mások.

Néhány jegyzet a magyar grafikához

Az erdélyi Nagy Imre és Gy. Szabó Béla művészetéhez a harmincas években kapcsolódik a népi gyökөрű,

balladásan szűkszavú Buday György szegedi korszaka. Emeljük ki még mélyebbről — a két világháború közti idő első éveiből — a magyar grafika egyik útnak indító tagját: Conrad Gyulát s a Svájcba szakadt tragikus sorsú Divéky Józsefet, a pedagógiai szempontból is jelentős grafikái ezermester: Varga Nándor Lajos működését, Molnár C. Pál virtuóz vésőtudását s a Dantét 40 lappal illusztráló Fáy Dezső fegyelmezett szerkesztési tenyérnyi metszeteit. A Debrecenből való Gáborjáni Szabó Kálmán főleg a parasztok s munkások életéből meríti fényhatásokra épülő metszeteinek tárgyát, majd olasz útjai emlékeztet sorakoztatja mappákba. A fiatalon elhalt Mata János a népi barokkhoz közeledik gunyoros társadalmi bírálataiban. Mind iniciáléi, mind ex librisei bekerültek a nemzetközi csereforgalomba. A széles tematikájú orvos-grafikus; Bordás Ferenc a grafika sok területén véssett maradandó lapokat. A legegényibben forrt össze a fa anyagával és zsúfolt lázító forradalmi tartalmat óriási véseteibe az autodidakta Derkovits Gyula. Az anyaggal való küzdelme meggyőző erővel tör elő felületein, — rézlemezein is — s művei nemes példái a magyar grafikának.

Napjaink fametszet-termésében jelentős helyet foglal el sokirányú tudásával, a mélyebb összefüggések kutatásával Kondor Béla, különösen a néger költőkhöz készült illusztrációiban. Gácsi Mihály gunyoros-rusztikus metszeteivel, Rékassy Csaba leleplező szatírával mintázott dúcaival, Fery Antal magas mércéjű ex libris-kultúrájával tűnik ki. Makrisz Zizi modern formát keresően dekoratív színes lapokat is készít; kiemelkednek a börtönélet rab-ságáról s a szabad élet utáni vágyakozásról szóló lapjai.



36. O. Cabrera del Valle: Földreform. 1962. (Kuba)



37. Ruisdael Suarez: „Csolnakázók”. 1960., Négy fáró nyomva. (Uruguay)

A fiatal debreceni Józsa János jelképeket zsúfol, s gondolatait tömören közli. A fa és linó sajátosságaihoz igazodik tudatos beleélő képességgel. A miskolci Kunt Ernő metszeit nagy, széles felületekben fekteti le, színes lapjai is ismertek.

Íme egy-egy kiragadott név fametszőink egyébként sajnálatosan megfogyatkozott soraiból. Művészeink szívesebben munkálják a retet, s a toll- s tusrajzolók száma is jelentős. Talán a kizárólagosan ex librisekkel és alkalmi lapokkal foglalkozó szentesi Drahos István és a forradalmi érzületű Varsányi Pál azok, akik kitarottak kizárólagosan a fa mellett. Napjainkban túlon-túl megnövekedett az összetett technikákkal kevert maratási eljárások szerepe.

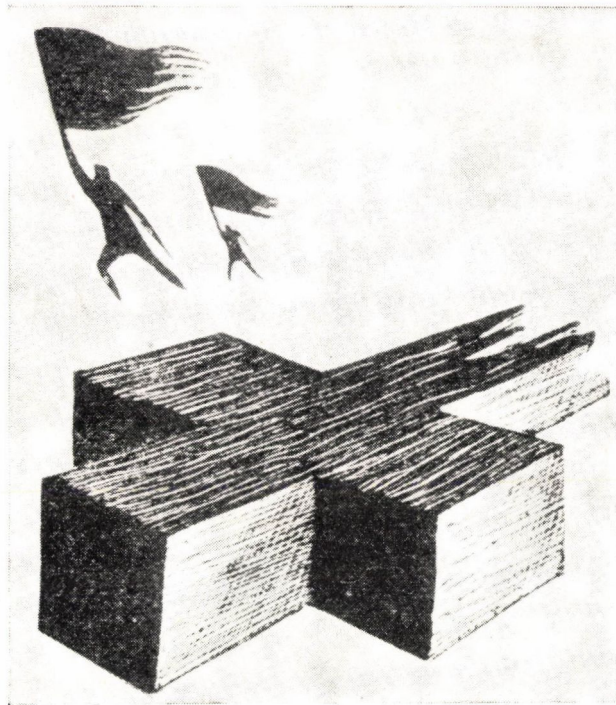
A kétévenkénti miskolci grafikai biennálék most már fametsző művészetünk következetes, tartalmi mondanivalóan igényes fejlődéséről is rendszeresen számot adnak. A nagy tárlatokon lemérhető, hogy xilografusaink parányi lapokban is képesek a monumentalitást éreztetni.

A latin-amerikai fametszet a forradalmi eszmék szolgálatában.

A 40-es és 50-es években nemcsak a vulkanikus föld mozdult meg egyre sűrűbben Dél-Amerikában, hanem a művészet is szokatlan hévvel szegődött a szabadságmozgalmak segítő társává. Immáron két évtizede, hogy a mexikói fametszők üzenetére egyre fokozottabb figyelemmel fordulunk. Az az Amerika, ahol a grafikát eddig csak „merkantil” jellegűnek ismertük, ahol az eredeti metszés valójában csak tengődött, s főleg gépies vésőjátékot jelentett, most egyre inkább forradalmi eszmék fegyverévé kovácsolódott. Amerikában ez az áramlat északról hömpölygött délre. Az Egyesült Államokban a néger Charles White gondosan árnyalt rajzokkal kezd, majd a mexikói új-reneszánsz légkörében a rézmetsző José Guadalupe Posada csontvázakkal hadakozó rézvészei után Diego Rivera és a börtönöket járt Siqueiros és Oroscio grafikáiban és freskóiban tetőződik. Majd túl Mexikó határain délebbre tart, eljut Chilébe, e sokfelől zaklatott földre. Itt vési fadúcait José Venturelli. Pablo Neruda egyik előszavában így mutatta be: „A mi vulkánjaink nyelvét beszéli!” Műveiből darabos erő sugárzik. Az izmok kemény játéka, a faragványszerű csontos öklök, a szalagos inakkal átszelt lábak ábrázolása valóban újszerű és meggyőző. Az elhagyás művészete a chilei fametszeteknél teljes mértékben jut érvényre, s ez megnyugtató a fejlődést illetően. A latin-amerikaiak mindenesetre még sok meglepetést tartogatnak.



38. J. Venturelli: „A zászló”. 1957. (Chile)



39. Jose Venturelli: Illusztráció. (Chille)



41. Gima Hiroshi: Okinawa. 1959. (Japán)



40. „Kókuszaratás” Népi újévi színes köszöntőlap. (Vietnam)

A hagyományos művészet és a mai követelmények távol-keleti kérdései

Fordítsuk most figyelmünket a fametszés ősi bölcsője: Távol-Kelet felé. A dúc művészi jellegű vagy ipari felhasználásában a kínaiak és koreaiak évszázadokkal megelőzték Európát. Az impresszionizmus kialakulásának sokféle tényezője között szerepel a több dúcrol nyomott keleti fametszetek ösztönző színhatása is. A távol-keleti művészetből tömegáruként főleg a fametszetek érkeztek Európába. A kínai, de főleg a japáni lapok beözönlése idején az az általános nézet alakult ki, hogy Távol-Kelet legjellemzőbb termékei. Holott a kolorxilográfia csak feltételesen mondható önállóan, valójában a festészetnek egy önállóvá serdült virágzó hajtása.

Mivel a keletiek írása a festészetből, közelebről az ecsetrajzból vezethető le, a fametszet éppen úgy, akár a tusrajz vagy a festészet, elválaszthatatlan az írástól. A magyarázó szövegekkel, versekkel stb. ellátott fametszetek éppúgy nem hatnak zavaróan, mint az óegyiptomi hieroglifák a freskókon vagy a reliefeken, mert az írás maga is kép, helyesebben a képek ideogramja. (Az európai primitív lapokon sem ellentmondásos a felirat, mert ugyanabból az anyagból, ugyanazzal a technikával, s rendszeren egy kézből kerültek ki. A közös anyag és technika egységbe hangolja az írást és a képet, hiszen mindkettő fametszet.) Az ázsiaiaknak a festésből az írás területére átjutni vagy az írásról a festésbe, egészen természetes. Már egy régi kínai közmondás azt állítja, hogy az írás és a festés nem két különböző művészet, kezdetük egy és ugyanaz. Az írás valójában liturgikus cselekedet. „Írás nélkül nem emlékeznénk a múltra, képek nélkül



42. Unsoung Pai: „Anyai szeretet”. 1939. (Korea)

pedig a formákra” írja egyik tanulmányában Unsoung Pai, koreai festő-grafikus. Az írást ezért egészen másként értelmezik, mint nálunk. A nagy írásművészeket éppúgy értékelik, mint az élvonalbeli festőket. Mivel a távolkeleti fametszet a tusfestésből eredt, a mai napig megőrizte ama jellegét, hogy az ecset vonásait másolja. Az eredeti elgondolás gyökere itt is ugyanaz lehetett, mint Európában a primitív fametszetek esetében, vagyis a kézi írás vonásait akarták megtévesztésig híven utánozni.

Az újabb évtizedek kínai fametszeteiben először a forradalmi Népi Kína grafikáiban fedezhetünk fel – főleg a német Käthe Kollwitz-re emlékeztető – új törekvéseket. A fametszetek célja ebben az időben, hogy az írni-olvasni nem tudó hadba vonulókat ideológiailag neveljék, oktassák a „hinterland” lakosságát afféle parányi röplapoknak is nevezhető grafikákkal, s a tömegeket katonai támogatásra szólítsák fel. Ezt a célt a régi klaszikus formák keretein belül már nem lehetett elérni.

Elhagyták az anyyira jellegzetes archaikus lapdúra való vésést, és erőteljes, természetelvű látással közeledtek az európai fametszetekhez. Közben teljesen kicsúszott a megszokott talaj lábuk alól. E félresiklást megsínylették nemcsak a modern kínai fametszők, hanem a japán, koreai, sőt a vietnami xilografusok egy része is. Seregszemlét tartva e lapokon egyre jobban kidomborodik a kelet-ázsiaiak legsúlyosabb közös teherterelése: az évszázadokkal súlyosbított múlt, a mai követelmények viszonya és köicsönhatása. A továbbfejlődés útja mégis a múltból vezet előre.

Nagy megbecsülésnek örvendenek egy újfajta klasszikus stílusban, főleg ecsettel dolgozó tus-grafikusok, mint például Csi Paj-si és Hsü Pei-Hung. Értének ahhoz, hogyan kell nagyon kevés eszközzel a hatás maximumát elérni. Rizspapírjaikon általában egy-két figurális és tárgyi elemet találunk, s többnyire csak a formák jelzésénél maradnak. E kivonatoló, lényegyet felismerő tudás ösztönzőleg hatott a fametszőkre, bár jórésztük ma is a nyugatiakat utánozza.

A kelet-ázsiaiaknak mindenesetre a múlt eredményeit kell új formákkal ötvözniük. Ez egyelőre még elméleti megfogalmazás, amelynek gyakorlati kivitelezésére jelenleg még nincs „recept”. Ha Kína, Japán és Korea, részben Vietnámot is ideértve magába szívja más népek haladó kultúrájának mennyiségi és minőségi elemeit, és ezt mint saját műveltségük szükséges nyersanyagát kezelik, és e művészet gyökereit továbbra is a múlt táplálja, akkor ez az ötvözet bizonyára szerencsés szinten egyesül. Nehéz feladat, hiszen szinte ecsetvonásról ecsetvonásra kialakult rituáléval kell megküzdeniük. Jelenleg még a tárgyi és alaki hagyományok rendkívül erősek. A régi keleti formavilág és a mesterséggé vált technika ismételtetése hovatovább kiélt és megmerevedett művészeti rendszer, bár európai szemnek így is szokatlanul szép és újszerű. A szocialista népek nemzetközi kiállításain azonban már láttunk grafikákat, ahol a sajátosan keleti észjárás európai iskolázottságba ágyazva reményt nyújthat egy újfajta, Európától elhatárolható szemléletre.

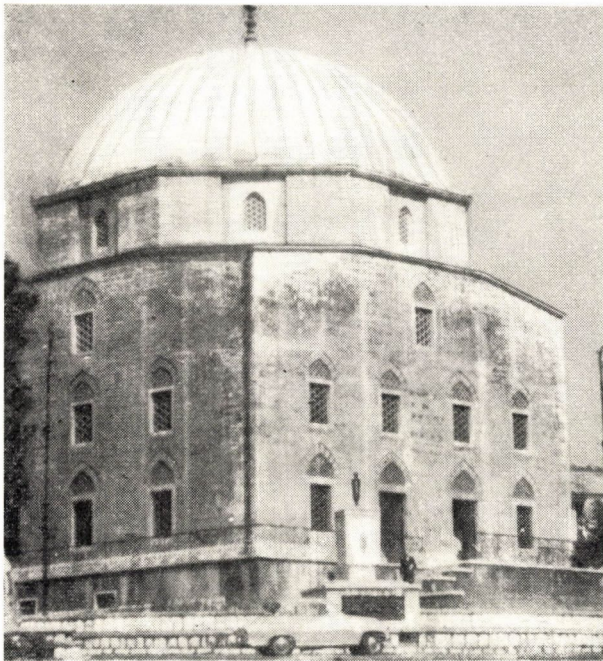
A keleti fametszetek uniformizálódásától a vietnami fametszők állnak a legtávolabb. Az új stílus keresése idején több művész útja vezetett modernista szellemű „orientalizmushoz”. Az 1945-ös forradalom után azonban a hagyományos népi művészet szokatlan erővel tört előre. Az ábrázolási eszközök újra szűkszavúakká váltak. A népi mesterek által készített fametszeteken, a lakképekhez hasonlóan – hagyományosan síkszerű, dekoratív és ritmikusan ismétlődő ábrázolásokkal találkozunk. – A vietnami művészet a kelet-ázsiai művelődési körhöz tartozik. Történelme és kultúrája révén a szomszédos Kína hatott rá, formai téren mégis erősen különbözik attól. A hazai népies grafika ereje elégnék bizonyult ahhoz, hogy szembeszálljon, sőt leküzdje az európai hatásokat. – Vietnamban a grafikusoknak szoros a kapcsolatuk a népi kézműves és ipari grafika témái, tartalmi és formai világával. Színezték is a fametszeteket, de készültek fekete levonatok is, többnyire színes papíron. Így a népi mesterek grafikája, rituális iskolázottságú képzelete és beidegzett jelképi rendszere kiinduló pontja egy új vietnami grafika nyelvzetének, s példájává válhat a többi kelet-ázsiai fametszőnek is.

Tóth Ervin

A LESARKÍTÁS ELMÉLETÉNEK ALKALMAZÁSA A TÖRÖKVILÁG EMLÉKANYAGÁBAN

A törökvilág változatos rendeltetésű emlékanyagának ismeretében ma már olyan elméleti következtetéseket tudunk levonni, amelyek meghatározzák ezeknek az emlékeknek szerkesztési alapelveit.

A lesarkítás vagy sokszögesítés elméletének alkalmazása, szerkezeti megfontolásokból született, és szabálya alól egyetlen egyházi vagy világi rendeltetésű központos emlékünknél sem kivétel.



1. Négyyszög alaprajzú dzsami, nyolcszög alaprajzú dobbal és félgömbkupolával. Kásim pasa dzsámi. Pécs

Az emlékek tüzetes vizsgálatánál az is kiderült, hogy az egyházi és világi emlékek jellegzetes szerkezeti felépítéséből eredő formák alapján azonnal felismerhetők ezek hovatartozása, rendeltetése.

Vizsgálódásaink élesen megkülönböztetnek — közös alaprajzból származtatható — egyszerű türbék, összetettebb alaprajzú fürdőket és a háromszintes mohamedán templomokat, amelynek szintenként tagolt szerkezeti felépítésében megtaláljuk az előbbi két emlék alaprajzi és szerkezeti jellemzőit (négyyszögű alaprajz, nyolcszögű dobbal és kör alaprajzú kupola).

Rendeltetésük szerint egymástól élesen megkülönböztethetők ezek a műemléki épületek (türbe, fürdő, dzsámi), amelyeknek hazai példányai a megszólalásig azonos megjelenésűek.

Ha azonban ezeket az emlékeket külön-külön is vizsgáljuk, úgy arra a megállapításra jutunk, hogy a lesar-

kítás, a sokszögesítés mindegyik emlékünknél jellemző vonása.

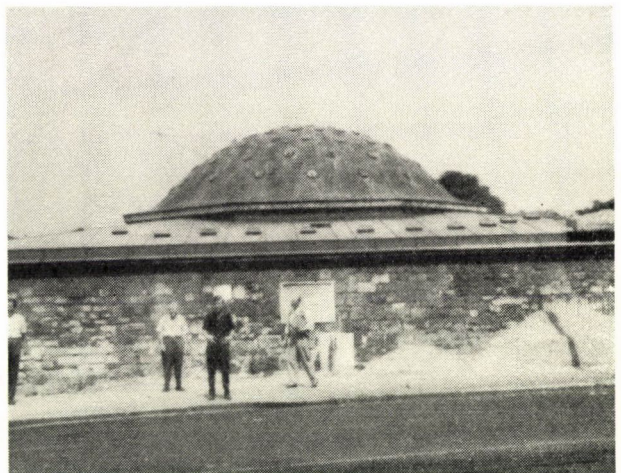
De nemcsak az épületek közt nincsenek kivételek a lesarkítás elméletének szabálya alól, hanem mint látni fogjuk, ezek állagához tartozó minaretek, sztalaktit-boltozatok, imafülkék, nehéz kovácsolt vasrácsaik prizmái és mosdómedencéi közt sem.

Az elmondottakból következik, hogy a lesarkítás elméletének gyakorlati alkalmazását igen széles, művészeti területen valósították meg.

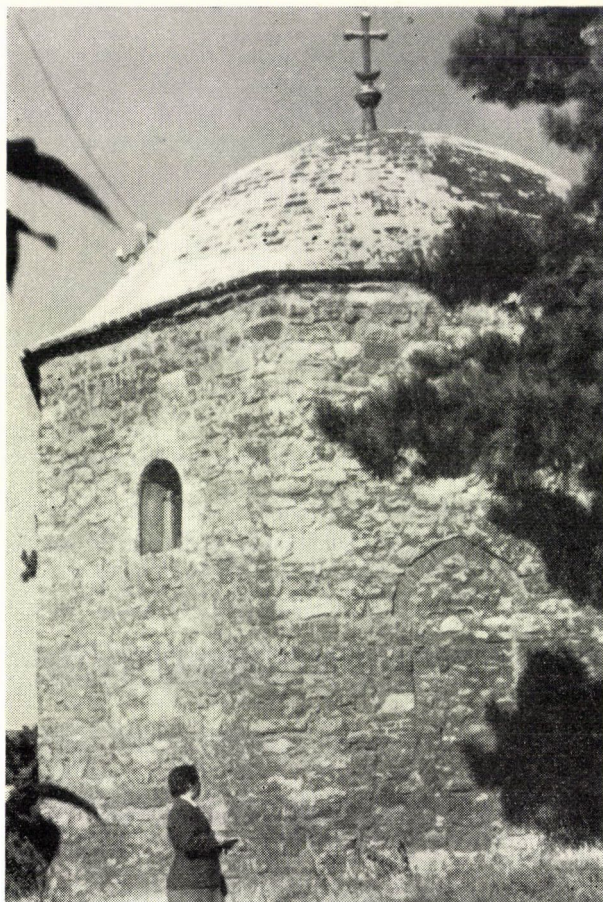
Amíg az egyházi, világi és katonai építkezéseknél szerkezeti szükségesség és esztétikai megfontolások késztették mestereiket a sokszögesítés alkalmazására, addig berendezési tárgyaikat inkább dekoratív jellegű megfontolások alapján sarkították le.

A különböző alaprajzok összehasonlítása során kint, hogy központos épületeink mindig négyzet alaprajzból indulnak ki vagy származtathatók vissza: ez a felismerés alakította ki a lesarkítás elméletét. Ennek az elméletnek alapján kimondhatjuk azt a tételt, hogy „Ha egy segédnégyzetet meghatározott szög alatt elforgatunk, úgy az alapnégyzetbe rajzolt körön kimetszhető bármely emlékünknél alaprajzi kontúrja — az alábbi táblázat szerint”;

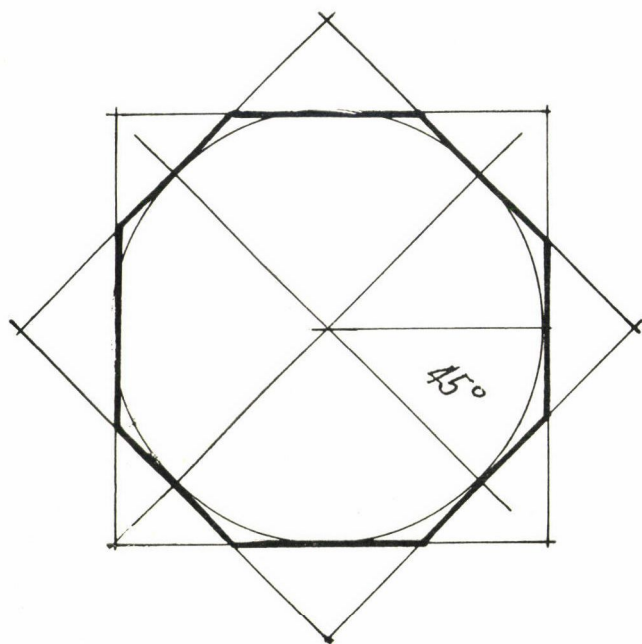
1. 4 szög alaprajzú épület			(ekkor a két négyzet fedi egymást)
2. 6	„	„	60°-os metszéssel
3. 8	„	„	45° „ „
4. 10	„	„	36° „ „
5. 12	„	„	30° „ „
6. 14	„	„	25° „ „
stb.			



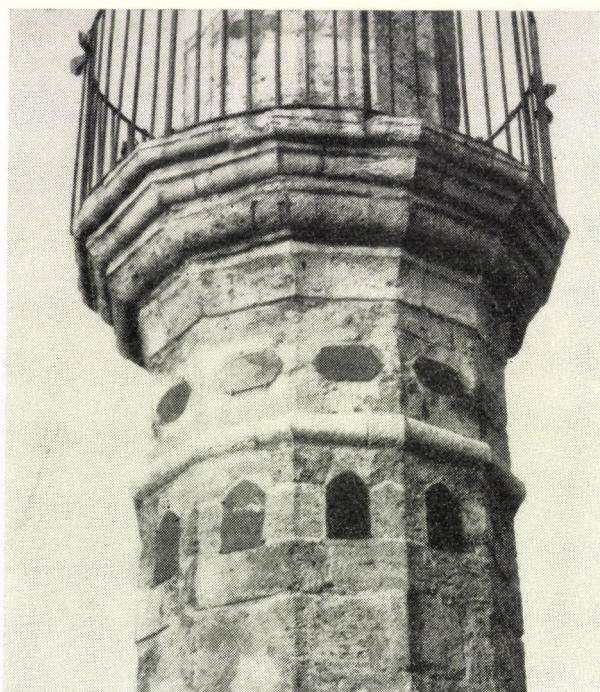
2. Négyyszög alaprajzú fürdőépület nyolcszögű dobbal és félgömbkupolával. Rudas fürdő. Buda



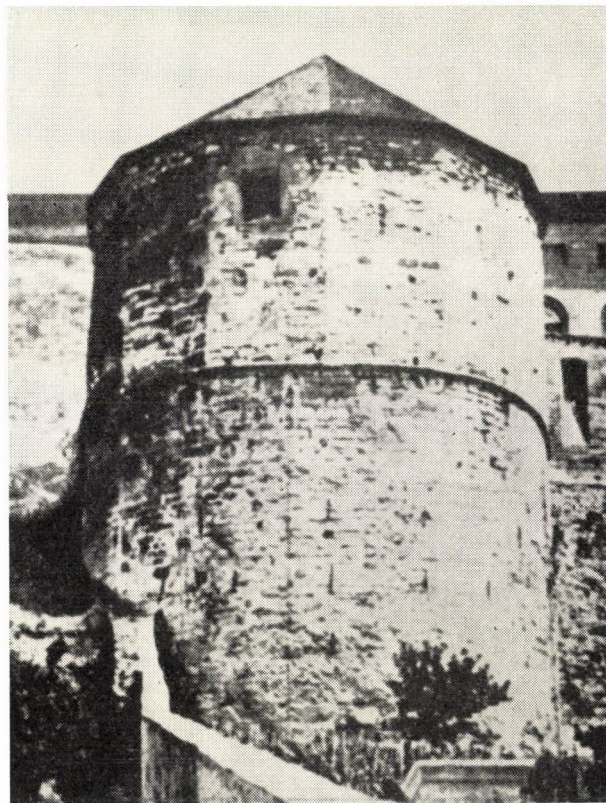
3. Nyolcszög alaprajzú türbe, félgömb kupolával.
Idrisz Baba. Pécs



4. Nyolcszög szerkeztése egy metszéssel



5. Tizenkétcsög alaprajzú minaré körerkélye. Jakovali
Hasszán dzsámi. Pécs



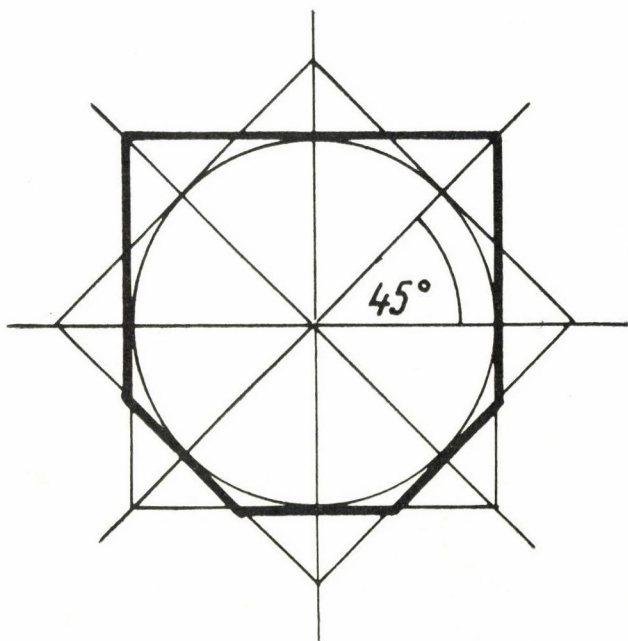
6. Tizenkétcsög alaprajzú védőmű. Karakas pasa tornya.
Buda



7. Tizszög alaprajzú pillérlábazat. Kászim pasa dzsámi. Pécs



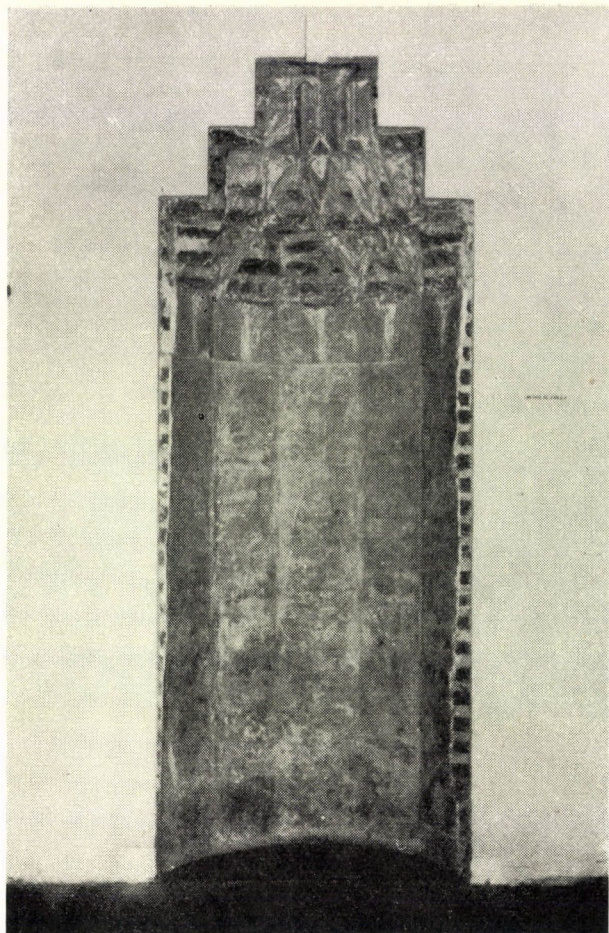
9. Hatszög alaprajzú mosdómedence. Székesfehérvár



8. Hatszög szerkesztése egy metszéssel



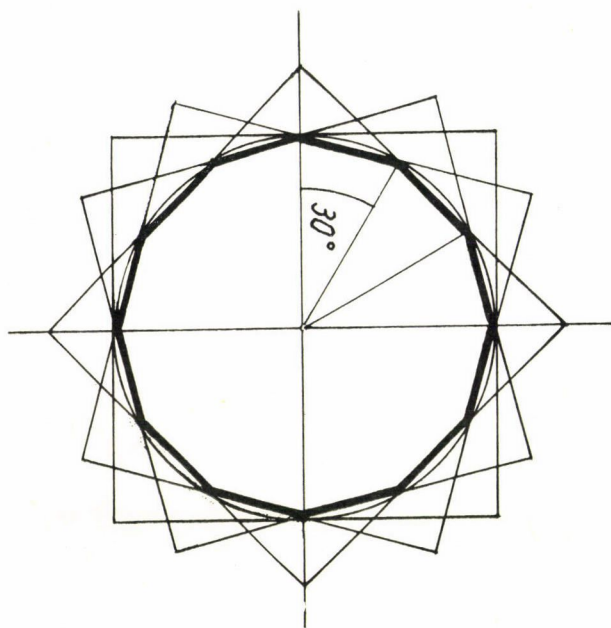
10. Nyolcszögű pilléren álló turbános sírkő. Törökkoppány



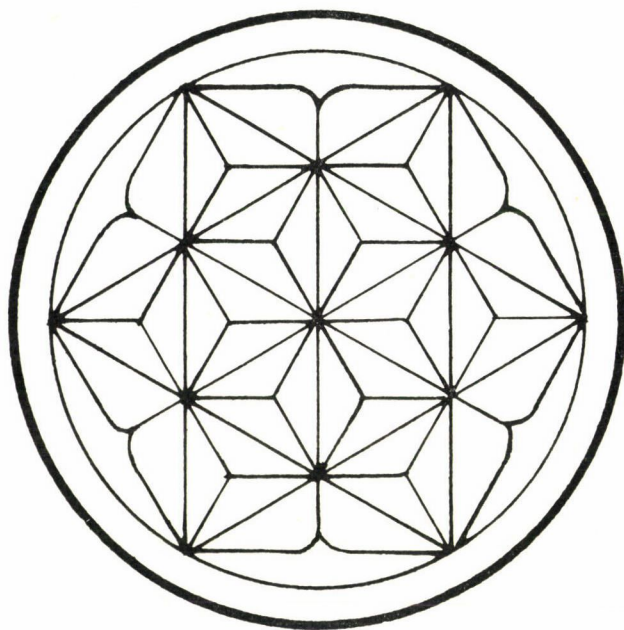
11. Tizenkét szög alaprajz hét oldalával záródó imafülke.
Szülejmán dzsámi. Szigetvár



13. Hatszöggel záródó csillag alakú kőfaragójegy. Esztergom



12. Tizenkét szög szerkesztése, három metszéssel



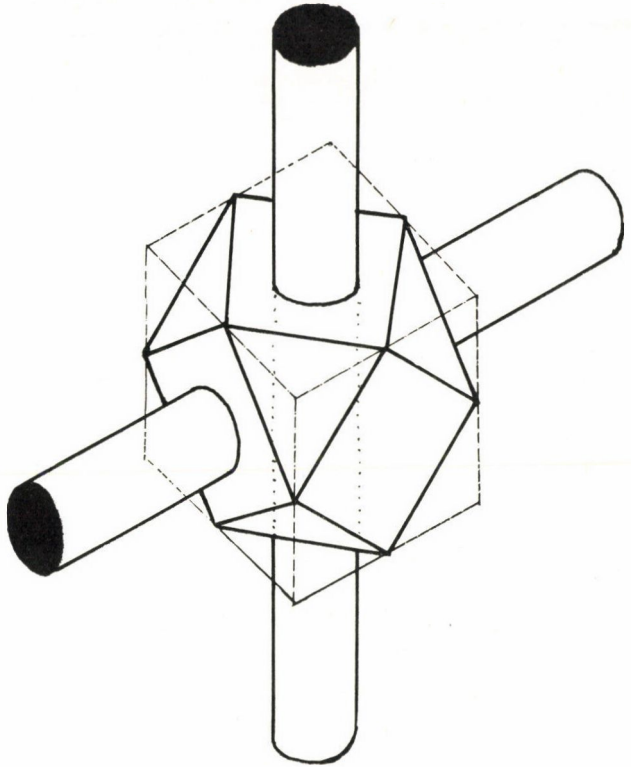
14. Hatszöggel záródó kőfaragójegy. Esztergom



15. Tízszöggel záródó csillag alakú faablahtábla. Kászim pasa dzsámi. Pécs

A kívánt szöget megkapjuk, ha a 360° -ot elosztjuk a műemlék oldalainak számával. (Pl. $360^\circ : 12 = 30^\circ$, $360^\circ : 8 = 45^\circ$ stb.)

Nem állítjuk, hogy az emlékanyagunk alaprajzának logikus szerkesztésénél csakis a lesarkítás módszerét alkalmazták volna. De nem messze járunk az igazságtól, ha leszögezzük, hogy a sokszögek bonyolult szerkesztése helyett — különösen épületek kitézésénél — inkább az itt ismertetett gyakorlatibb módszert kedvelték a török mesterek.



16. Tizennégyoldalas prizma (kovácsolt vasrács csomóponti kötése)

A lesarkítás elméletéből következik, hogy a kímelt alaprajzi idomot mindig páros számú oldalak határolják (4, 6, 8, 10, 12, 14 stb.), amelyek szerkezeti okból a térfedő kör alakú félgömbkupola vagy kúp nyomvonalához simulnak. (Pl., a 8 szögű idomot a türbénél alkalmazták, de felhasználták a fürdőknél és a dzsámi kupoladobjainál is.)

A 12–14 szögű alaprajzot főleg a karcsú minaréknál alkalmazták a szélnyomás felületének csökkentésére, de nem ritka a várak előreugró tornyainál sem, ahol éppen az ágyúk találatainak számát csökkentette, a védőmű testét alkotó, ferdesíktű palástjaival (Karakas pasa tornya. Buda)

Ha az emlékanyag alaprajzait a poligonális mértani idomok jellemzik, úgy elmondhatjuk, hogy a térbe állított épületeik viszont a mértani testek kombinációján épülnek fel: a kockák, a hasábok, a hengerek, és a térfedő, forgásfelületű kupolák a jellemzőik.

A lesarkítás elméletének felismeréséből következik az a fontos megállapítás is, hogy a törökvilág különböző rendeltetésű központos középületei — időtől és tértől függetlenül — bárhol épültek is hazánk területén, „típus-épületek”, amelyek csak méretekben vagy épületplasztikában különböznek egymástól.

A középületeknek, valamint ezek berendezési tárgyainak vizsgálati eredményei pedig arra is figyelmeztetnek, hogy a páratlanul gazdag, mértani díszítményeik alap-elemei — amelyeknek ősi eredetéhez bizonyos szimbolikus jelentőségű fogalmak kapcsolódnak — a lesarkítás elméletén épülnek fel. Amíg a hazai emlékanyag alapotívuma egy négyzetbe rajzolt kör érintőjével határolt területre korlátozódik, addig a síkdíszítményeik hálójára bár a körön belül bomlik fel poligonális csillagalakzatra, az ismétlődő alapotívumok kapcsolódó hálójára ellepi azt a díszítendő felületet, amelynek varázslatos szépségével egyetlen nép díszítő művészete sem veheti fel a versenyt.

Molnár József

SZÜLEJMÁN SZULTÁN SÍREMLÉKE TURBÉKEN

Írásos emlékeink azt bizonyítják, hogy a törökvilág hajdani középületeinek száma sokszorosan meghaladta a ma ismert műemléki állományunkat. A századok óta pusztuló emlékeink közt nem is egy akad, amelynek írásos és rajzos történetéből szinte fel tudjuk vázolni építéstörténetüket. Eme középületek szomorú sorsának történetével nemegyszer elválaszthatatlanul összeforr múltunk egy-egy kimagasló egyéniségének markáns alakja is.

Ilyen elpusztult emlékeink közé sorolhatjuk Szülejmán szultán (uralk. 1520–1566) egykori pompás síremlékét.

Közismert tény, hogy az Oszmán-ház egyik legnagyobb szultánja a közel félszázadon át uralkodó Szülejmán, Szigetvár bevétele előtt két nappal, 72 éves korában 1566. szeptember 5-én halt meg hirtelen.

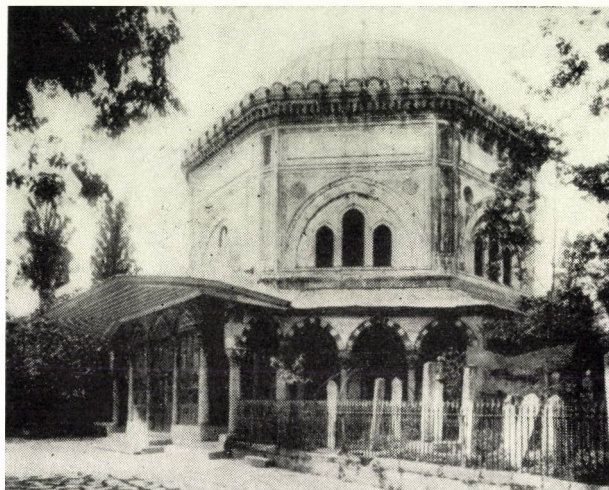
A török történetírók közül a szentanú Musztafa Szelaniki, aki maga is részt vett Szigetvár ostromában, és Evlija Cselebi ismertette az aggszultán halálának részleteit.¹ Tüzetes leírásából tudjuk, hogy a szultán holttestének lágy részeit, így a szívét is arany edénybe zárták, majd sátrában ásott gödörbe helyezték örök nyugalomra. Testét Isztanbulba szállították, ahol Szinán (1489–1588) udvari főépítőmester által épített pompás sírkápolnában (türbe) temették el (1566).

Azon a helyen, ahol a szultán belső szerveit elhantolták, fiának II. Szelimnek (1566–1574) rendeletére, még ugyanazon évben Szokollu Musztafa Buda kormányzója (1566–1578) fehér mészkőből építtetett mauzóleumot. A leírások alapján feltehető, hogy a szultáni türbe egyike volt a legszebb hazai, halotti kultusz emlékeinknek, amely egy órányi távolságra volt a végvárnak számító, de a törökök által újjáépített Szigetvár falaitól keletre.² A pompás türbe mellé hamarosan dzsámit, kolostort és laktanyát is építettek a törökök, akik palánkkal vették körül a „szent sír”-t, a szélteben-hosszában portyázó végvári vitézek gyakori rajtaütései ellen. A szultáni türbe idővel igen látogatott kegyhelynek számított, amelyet nemcsak a török, hanem a magyar lakosság is felkeresett, sőt a távoli anyaországból érkező csapattek is útbaejtették a türbét, hogy leróják hódolatukat a nagy szultán emléke előtt. A kis erősségben álló helyiséget, a türbe épületéről nevezték el magyarul „Turbék”-nek, amelynek neve Turbék szóval ma is tovább él a köztudatban.

A Turbékre vonatkozó első megbízható, számszerű adatokat csak 1619-ből ismerjük: ezek az adatok azt bizonyítják, hogy Turbéken ekkor már 63 főnyi török sorkatonaság vigyázott a „szent sír”-ra.³ Az őrség – amely Szigetvár kardja alá tartozott – napi 224 akcese zsoldot húzott a katonai kincstártól. Ugyanekkor arról is értesülünk, hogy a sírkápolna őrzéséről és berendezési tárgyainak karbantartásáról Ahmed nevű türbedár (sekretyvés) gondoskodott. Az erősségben álló mecset ünnepi

szónoka Mumi Dede volt; ezenkívül hat mohamedán egyházi személy is szerepel név szerint a zsoldjegyzékekben. A kis erősség közelében levő szőlőkben, hamarosan kis magyar falu alakult ki, ahová a szigetváriak szórakozni jártak.⁴

Az első hivatalos kimutatás után egy fél évszázad múlva, az 1664. évi „téli hadjárat” hozott nagyobb változást Turbék eseménytörténetében: Zrínyi Miklós (1620–1664) a költő és hadvezér egyik hadnagya, a magyarrá lett török vitéz Kiss Farkas foglalta el ekkor a „gyenyeri kastél”-t. Zrínyi seregének egyik ismeretlen tisztje következőképpen írja le címzés nélküli levelében ezt a nagyjelentőségű eseményt: „Megtérven estve Kiss Farkas a tatárüldözésből a Sziget előtt levő gyenyeri kastélt, Türbéket, az szultán Szolimán eltemetett helyét megvette és élést találta benne, az hol török seiket avagy püspököt levágák, sok körülötte levő tanuló hótikkal (hodzsa). Intendáltak itten Szulimánt kiásni, de az Ur



2. Szinán Kodzsa mimár: Szülejmán szultán türbéje (Isztanbul, 1566.)

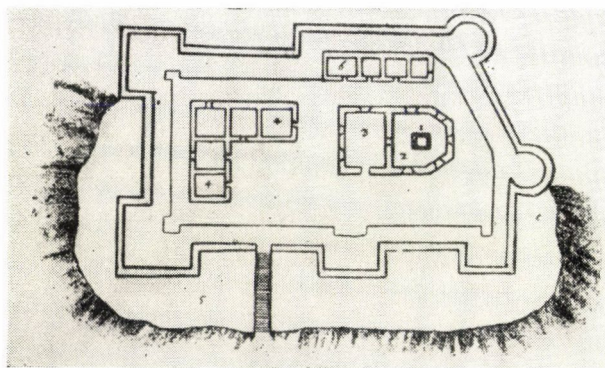
(Zrínyi) nem engedte, mondván Alexanderként: „Non venimus contra mortus sed vivos.”

Arany koporsóban vagyon híre, hogy temettetett el. Találatnak itten is sok lövő szerszámot, kit az Ur Babocsára vitetett és a kastél földig demoliáltatott és elégettetett.”⁵

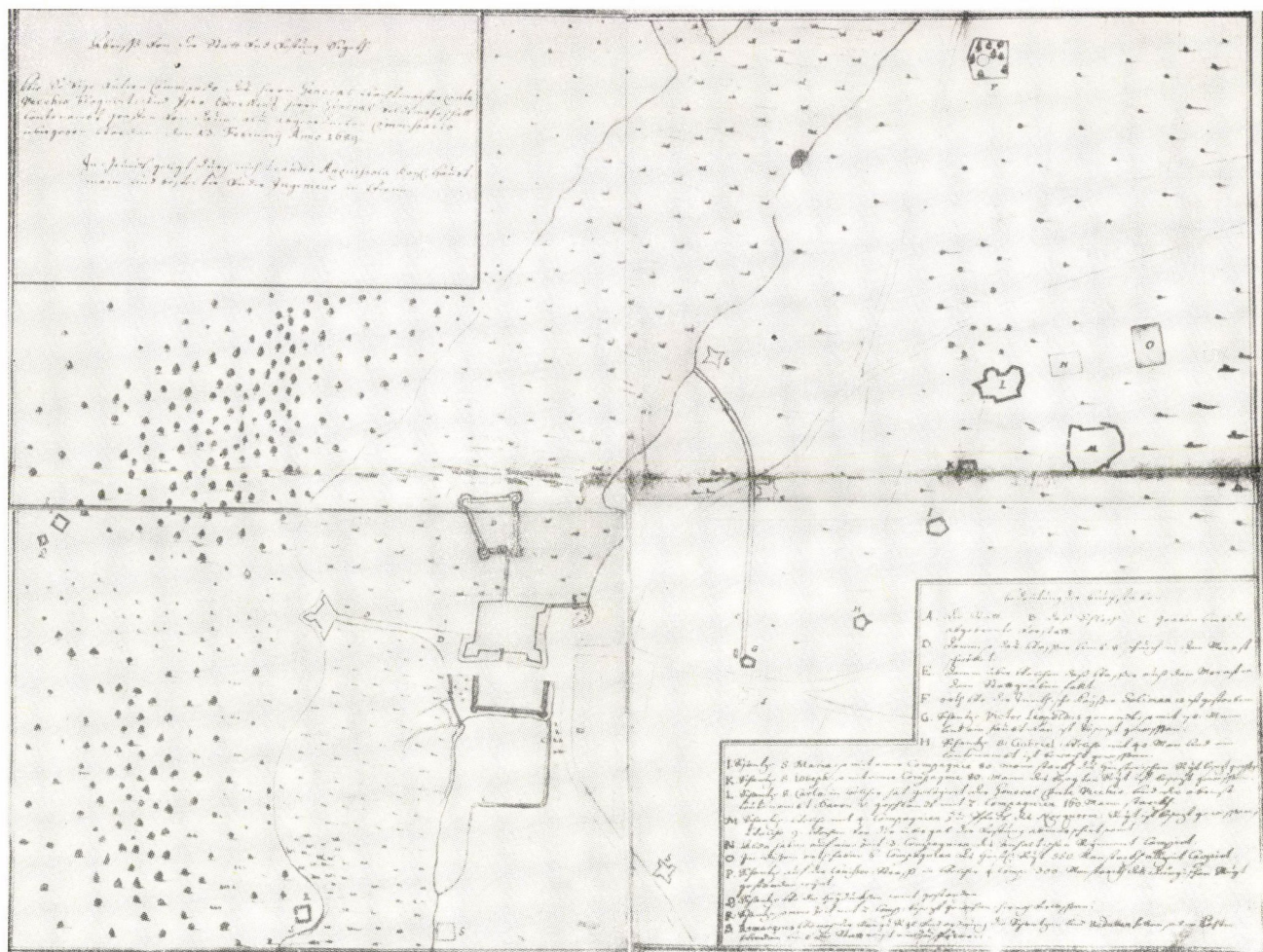
A téli hadjáratban részt vevő névtelen magyar katona tudósításának szavahihihetőségét igazolja Evlija Cselebi (1611–1681), aki ugyanazon év nyarán Turbéken járva részletesen leírja az ott látottakat és hallottakat.

Megemlíti, hogy a palánkszerű erősséget felégették „Zrinszki” tüzesverő katonái és felásták volna Szülejmán szultán sírhelyét is, azonban a türbeépület padlóját és falait borító drága, keleti szőnyeget és gyertyatartókat a helyükön hagyták, csupán a kupola tetejét díszítő aranyos címert (alem) vitték magukkal.⁶

A téli hadjárat során nemcsak írásos emlékek maradtak ránk az egykori Turbékról, hanem egy vázlatos helyszínrajz is, amely valószínűsíti a hajdani leírások hitelességét: Zrínyi oldalán csapataival részt vett Esterházy Pál (1635–1712) is, akinek kéziratban ránk maradt igen becses, de kevéssé méltatott „Mars Hungaricus” (Tractatus de bello Turcico) című latin nyelvű munkájának lapjai közt látható kézi tollrajza is, amelyet feltehetően 1664. február napjaiban készített. A tollrajz ötszög alakú erősséget ábrázol, amelyet két kisebb rondella és négy bástya védett az esetleges támadókkal szemben. A palánkszerű váracskát háromnegyed alakban vizes



1. Esterházy Pál: Turbék helyszínrajza. 1664



3. Leandro Anguissola: Szigetvár és környékének helyszínrajza. 1689

árok vette körül, amelyen át felhúzható fahíd vezetett az erősségbe. Ennek középpontjában volt a szultáni türbe, mellette a mecset épülete. A dzsámi mögött állt a nagy L alakú dervis kolostor (tekke) és a hosszúkás alakú laktanya. Esterházy csak az erősség rajzát készítette el, azonban topográfiailag nem rögzítette Turbék helyét. De nem lehet kétséges, hogy a vizes árkot az Almás patak táplálta, ezért Turbék egykori helyét a patak felső folyásánál kell keresnünk.⁷

A téli hadjárat után Turbék lerontott tömésfalait már a következő évben újjáépítette IV. Mohamed szultán. A harcizaj elmúltával lassanként visszatért az élet Turbék falai közé is.

Negyed századdal később, 1689-ben Szigetvár feladásakor Turbéket is elhagyták a törökök. A hívek nélkül maradt épületekbe pedig a franciskánusok és jezsuiták telepedtek meg.

A türbét szlavóniai pater Fratzel szentelte fel, és „Isten anyjának” ajánlotta. Azonban katolikus istentiszteletet soha nem tartottak benne. Ellenben a török kolostor melletti dzsámit használták fel misézésre, mint ez a későbbi vallomásokból kiderült.⁸

Feltehető, hogy egy-két ízben Radonnay pécsi püspök is tartott benne istentiszteletet.

A Haditanács 1693. év tavaszán hírül vette, hogy Szülejmán síremlékét elrontották és köveit teljesen szét-hordták. A szultáni türbe szomorú sorsáról tájékoztatnak már azok a jelentések és tanúvallomások jegyzőkönyvei, amelyeket Szigetvár hírhedt parancsnoka Gabriele di Vecchi és az udvarbíró küldött a Haditanács részére.

Conte di Vecchi Szigetvár, majd Pécs rossz híré parancsnoka, aki mint tudjuk maga sem riadt vissza a könnyű vagyonszerzéstől, a Haditanács leiratára kénytelen volt megvallani, hogy a fehér márványból épített sírkápolnát egyik alantasa, névszerint Gallo Tesch élelmezési tiszt rontotta le csak azért, hogy köveit eladja és ólom burkolatát, valamint nagy aranyozott gombját Bécsbe küldje eladás céljából: „Es ist ein Schandt und exclamirt fast jedermann dagegen, dass ein solcher Mensch und zwar aus eigener Authoritet ein solches herrliches Gebau davon die Marmor—allein auf die Wert 3.000 Ft. gewesen”.⁹

A Haditanács di Vecchi jelentése alapján kérdőre vonta a kapzsi élelmezési tisztet, egyben kötelezte, hogy szolgáltassa be a kincstárnak az épület anyagának eladásából befolyt összeget. Ugyanakkor a helyszínre kiszállt udvarbíró tanúkat hallgatott ki a türbe lebontásának ügyében. A kihallgatások során a szigetvári superior Ermonovits Miklós elmondta, hogy Turbék község teljesen leégett az ostromzár alatt, csupán a fehér kövekből épített síremlék maradt meg. A kolostor mellett levő mecset felszenteléséről azonban semmit nem tudott.¹⁰

A superior vallomását megcáfolták Szücs János szigetvári, Besó Miklós és Ötvös Péter egykori turbéki lakosok. Az utóbbiak vallomásából kiderült, hogy a mecsetben Radonnay pécsi püspök és mások is miséztek, míg a felszentelt türbe épület üresen állott. Az utóbbi tanú vallomása szerint német katonák rombolták le a síremléket.¹¹

Így tűntek el a kapzsi császári parancsnokok és tisztjeik kezén a gazdátlanul maradt török ingatlanok és azok értékes berendezési tárgyai mindenütt, ahová a felszabadító császáriak betették lábukat.

Több százra tehető azoknak a török középületeknek száma, amelyek áldozatul estek a pénzéhes császári tisztek mohóságának és a nyomukban megjelenő idegen ajkú kolduló szerzetes rendek kapzsiságának.

Így tűnt el a föld színéről a nagy Szülejmán szultán emlékeztetőre épített pompás síremlék is.

A „szent sír” állítólagos helyére épített egytoronyú provinciális barokk templom homlokzati falában helyezték el az első világháború alatt azt a fehér mészkőből készített emléktáblát, amelyen megörökítették a nagy szultán emlékeztetőt magyar és török nyelven.

Eddig tartana Turbék rövid építéstörténete, ha nem merült volna fel az a jogos kérdés, amelyet a törökvilág kiváló kutatója, Takáts Sándor (1860–1932) történet-tudósunk vetett fel az emléktábla felavatása alkalmából: „Hol is állt egykor Szülejmán szultán síremléke?” Szerinte merő tévedés lenne azt hinni, hogy a jelenlegi barokk kegytemplom helyén állott volna a szultáni türbe.

Takáts sajnos nem adott választ az általa felvetett kérdésre, és így közel fél évszázad múlt el anélkül, hogy a kutatók tisztázták volna az elpusztult Turbék közsg egykori helyét.

Takáts Sándor által felvetett kérdésre ad most feleletet Leandro Anguissola (1652–1720) olasz származású, császári szolgálatban állott hadmérnök, aki Szigetvár léptékhelyes helyszínrajzával örököltette meg nevét az egykori „szabad királyi város” történetében.

Leandro Anguissola Szigetvárt ábrázoló pompás helyszínrajzán kívül nyilvánosságra került az a helyszínrajz is, amelyet a bécsi Kriegsarchivban őriztek ez ideig.¹²

A hosszú ostromzár ideje alatt készítette el azt a helyszínrajzot, ahol nemcsak Szigetvárt, hanem környékét is ábrázolja, és amelynek „Abriss von der Stadt und Vestung Sigeth” címet adta. A helyszínrajzot 1689. február 13-án fejezte be, tehát a vár átadásának napjaiban. A helyszínrajz elsősorban katonai szempontból készült és feltehetően Conte di Vecchi parancsára, hogy rajzban is bizonyíthassa a Haditanács előtt blokádjának helyességét.

A helyszínrajzon nemcsak az északról délre fekvő várat, az óvárost és a leégett elővárost ábrázolja, hanem a felduzzasztott Almás patak széles, mocsaras árterületének jobb és baloldalán beásott és különböző mélység-

ben elhelyezett csapategységeinek állását is. A pontos rajzán az ábécé nagy betűivel jelöli meg a várat, várost, az állásokat, aminek magyarázatát „Bedeutung der Buchstaben” feliratú legendájában ismerteti.

A „betűk jelentése” című magyarázatában „F” betűvel jelzett helyről a következő felvilágosítást adja: „Orth, wo der türkischer Kaiser Soliman ist gestorben”. Az „F” betűvel jelzett hely a vár északkeleti bástyájától 45° alatt húzott egyenesen mért 2020° távolságra fekszik. A felduzzasztott Almás patak mocsaras területének közelében, ötszög alakú ligetben ábrázolja ezt a kör alakú épületet, amely nyilvánvalóan Szülejmán síremléke (türbe). A szultáni türben kívül más török épületet, amely az ostromzár után négy évvel még állt — nem tüntet fel helyszínrajzán. Így a „szent sír” közelében kialakult magyarlakta Turbékot sem, amely tanúvallomások szerint a hosszú ostromzár alatt leégett.

Anguissola helyszínrajzi ábrázolása valószínűsíti tehát Takáts Sándornak azt a megállapítását, hogy Szülejmán szultán türbéje, nem a jelenlegi barokk kegytemplom helyén volt, hanem a vártól keletre ugyan, de az Almás patak közelében. Ezt a megállapítást alátámasztja az említett Esterházy rajz is, ahol Turbék erősséget három oldalról vizes árokka ábrázolja, melyet csak a közelben levő Almás patak táplálhatott.

De nemcsak Anguissola és Esterházy rajzai bizonyítják, hogy „Turbék” a felduzzasztott patak közelében állt, hanem Evlija is, aki Szigetvár részletes leírásában a következőképpen jelzi az egykori türbe helyén állott szultáni sátor fekvését: „... Szülejmán Khán személyesen Szigetvár alatt egy ágyulövésnyi távolságra, a tó partján állíttatta fel sátorát”...¹³

Az az állítás pedig, hogy a jelenlegi turbéki major kegytemplomát Szülejmán emlékeztetőre emelték volna, merő legenda: elképzelhetetlen, hogy a katolikus egyház állított volna emléket egy „pogány” szultán hamvai fölé.

Anguissola helyszínrajzának megbízhatóságában már csak azért sem kételkedhetünk, mert Szigetvárról készített mindkét helyszínrajzán, a hosszú ideig tartó ostromzár alatt — mint maga is írta — „nagy szorgalommal” dolgozott.

Feltételezhető, hogy az elpusztult egykori „Turbék” magyar lakói csak 1693 után alapították meg a jelenlegi új falut Szigetvártól keletre, melynek „Turbék” neve máig is tovább él a köztudatban.

Molnár József

JEGYZETEK

¹ Thury József: Szigetvár elfoglalása 1566-ban (Hadtört. Közl. 1891. évf. 222.)

² Evlija Cselebi: Magyarországi utazásai 1908. 36.

³ Velijts-Kammerer: Magyarországi török kincstári defterek.

⁴ Evlija: id. mű 36.

⁵ Berkeszi István: gróf Zrinyi Miklós horvát bán téli hadjárata 1663-ban. Századok 1886. évf. 255.

⁶ Evlija: id. mű 36.

⁷ Esterházy Pál: Mars Hungaricus (Tractatus di Bello Turcico.) Orsz. Levéltár Pál nádor iratai. 11895

⁸ Takáts Sándor: Rajzok a törökvilágból IV. k. 129.

⁹ Takáts: id. mű 130.

¹⁰ Takáts: id. mű 131.

¹¹ Takáts: id. mű 132.

¹² Leandro Anguissola: Abriss von der Stadt und Vestung Sigeth 1689. Kriegsarchiv. Feldakten Wien. 117. (fasc. 167.)

¹³ Evlija: id. mű I. K. 484.

MARKUP BÉLA SZOBRÁSZMŰVÉSZ OROSZ TÁRGYŰ MUNKÁI

Kevesen tudják, hogy egy magyar művész elismerő helyezést ért el 1912-ben, Szentpéterváron, II. Sándor cár lovasszobrára kiírt nemzetközi pályázaton, pedig a körülmények olyan érdekesek és az elkészült modell olyan értékes, hogy, ha eddig nem is, most, a művész halálának 20. évfordulója alkalmából, érdemesek a felelevenítésre.

Markup Bélát, az 1873-ban a Borsod megyei Hámorban született szobrászművészt családi kapcsolatai is, érdeklődése is vonzották az orosz művészethez és lelkesen kapcsolódott bele az orosz tárgyú mű alkotására kiírt első alkalomban, II. Sándor cár lovasszobrára kiírt pályázatba.

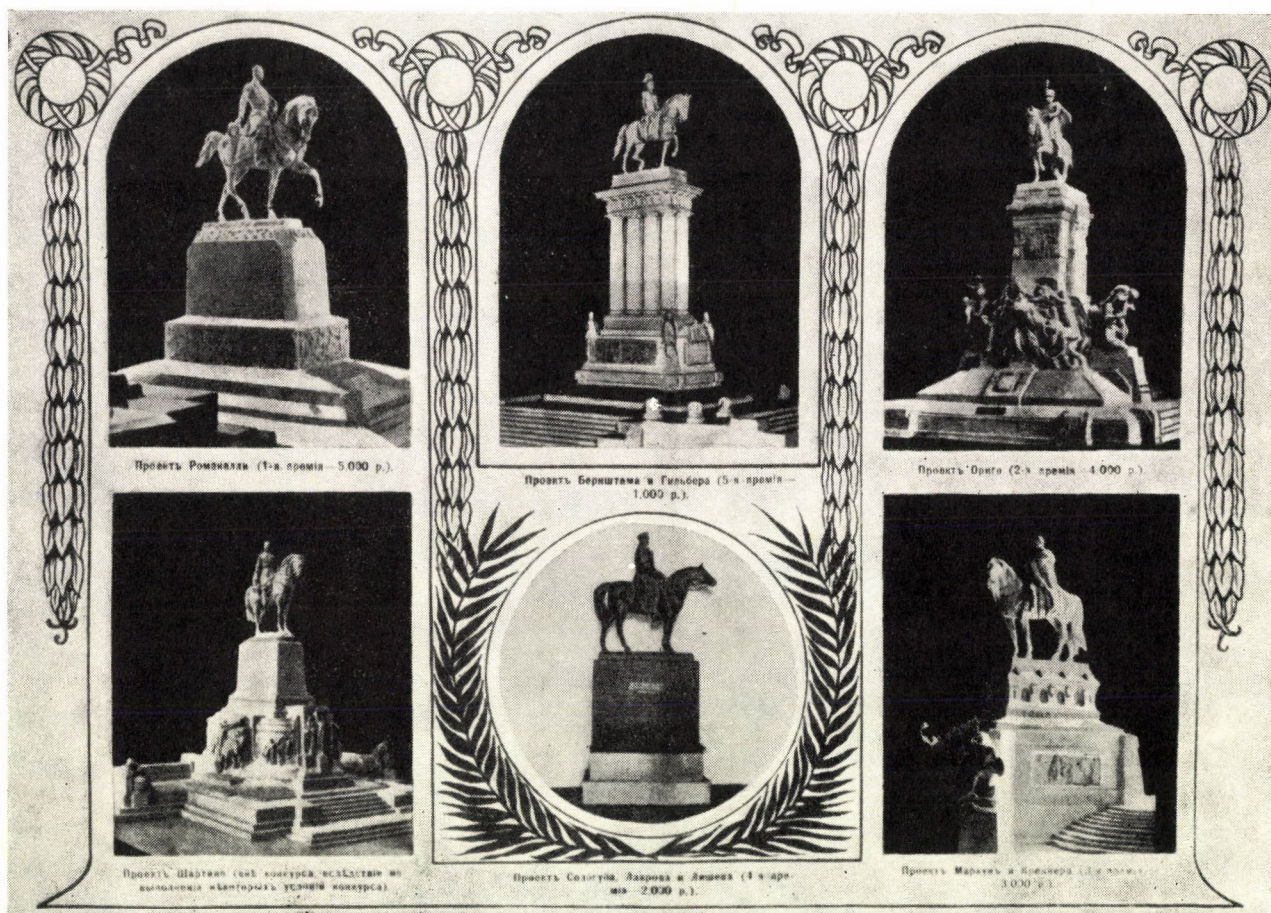
Az akkor „felszabadító cár”-nak nevezett II. Sándor (uralk.: 1855–1881.) uralkodására a kapitalista kizsákmányolás fokozódása, a parasztság elnyomódása, kifelé pedig népek leigázásának politikája jellemző; de mivel uralkodása idejére esett a jobbágyok felszabadítása Oroszországban (1861) és a török visszaszorítása a Balkánról, kora uralkodó osztálya ezeket az eseményeket emlékművön kívánta megörökíteni. Emlékművének terve először 1885-ben, majd 1911-ben merült fel. Ekkor külföldi művészek részvételével pályázatot írtak ki a szoborra, s ezen részt vett Markup Béla is. A díjnyertes pályaművek képeit közli a Nyiva c. folyóirat 1912. 1. száma (1. kép). Megtudjuk, hogy a bíráló bizottság az elkészült művek közül Raphael Romanelli firenzei olasz szobrász munkáját jutalmazta első díjjal. A másodikat a szintén firenzei Clemente Origónak adták. Har-

madik díjjal tüntették ki Markup Béla pályaművét, melynek talapzatát Tardos-Krenner Viktor készítette, s a negyedik díjat orosz művész: L. Szologub kapta.

A pályázattal nagy érdeklődéssel foglalkozik a korabeli orosz sajtó, és közleményeiből megtudjuk, hogy egyik mű sem fedte teljesen az orosz közvélemény elképzelését. A Szentpétervárott megjelenő Novoje Vremja 1911. dec. 9-i számában Kravcsenko bírálja a pályaműveket. Az első díjat nyert művet sablonosnak ítéli. Több kifogást hoz fel, végül reményének ad kifejezést hogy újabb pályázatot írnak ki.

A Nyiva (kiadója: F. Karisz, Szentpétervár, Malaja Morszkaja u. 22. 63. évf. 1912. 1. sz.) aláírás nélküli cikkéből értesülünk arról, hogy a bírálók Romanelli művén elsősorban azt kifogásolták, hogy nem láthatók a művön a cár tetteit ismertető szimbolikus ábrázolások. Origo bizonyos fokig eleget tesz ennek a követelménynek, hiányolja azonban a cikkíró, „az orosz lélek és a népi stílus sajátosságai” megjelenítését a szoborművön. Elismerően szól Markup és Krenner művéről, monumentálisnak tartja felépítését, és kiemeli a talapzat impozáns hatását. Érdekesnek tartja az allegorikus mellékalakok elgondolását is, és kifogása mindössze annyi, hogy a mű összképe kissé nehézkes.

A pályázattal a magyar sajtó is foglalkozott. Az Újság (1911. dec. 19.) „Magyar művészek sikere egy orosz pályázaton” c. cikkben számol be az eseményről. A Vasárnapi Újság (1912. ápr. 28.) Markup lovasszobor-modell-



1. II. Sándor cár lovasszobrára hirdetett pályázaton díjnyertes művek. Lent jobbra: Markup Béla pályaműve



2. II. Sándor cár lovasszobra. Markup Béla pályaműve

jének képét közli, amely ugyanakkor a Műcsarnok tava-szi tárlatán szerepelt (2. kép).

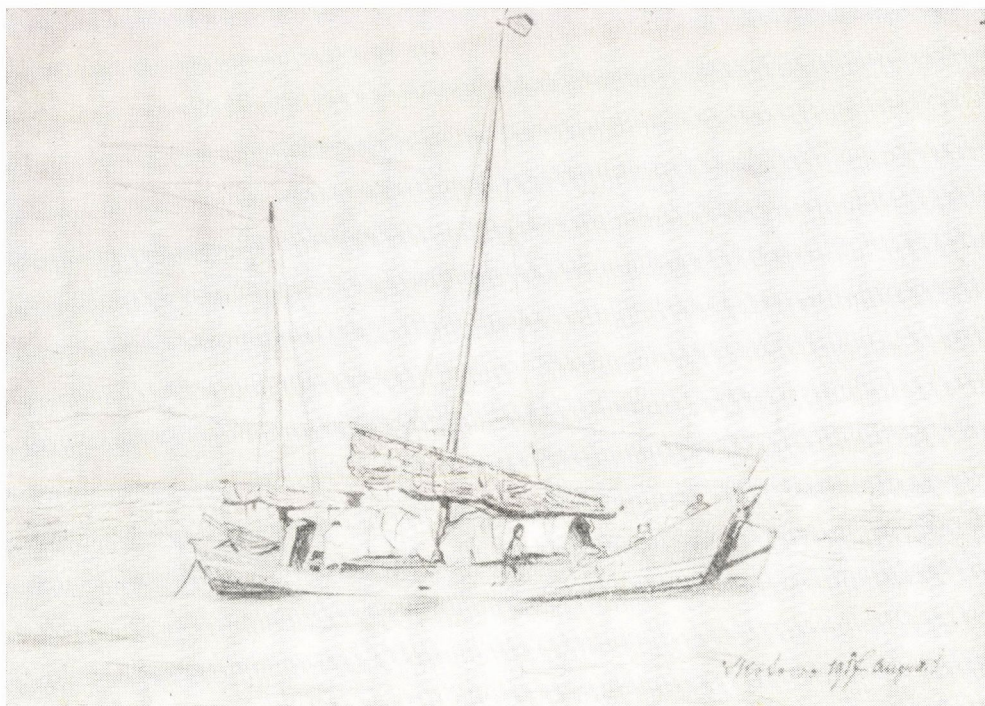
Mivel egyik pályamű sem felelt meg teljesen a kíván-ságoknak, újabb, szűk körű, meghívásos pályázatra szó-lították fel a díjat nyert művészeket. Markup Béla ismét pályázott. Ő és a második pályamű talapzatát mintázó Hikisch Rezső igyekeztek eleget tenni a kívánalmaknak. Az újabb terv képét és sorsát megismerjük a Magyar Iparművészet 1913. 7. sz. (308. o.) közleményéből:



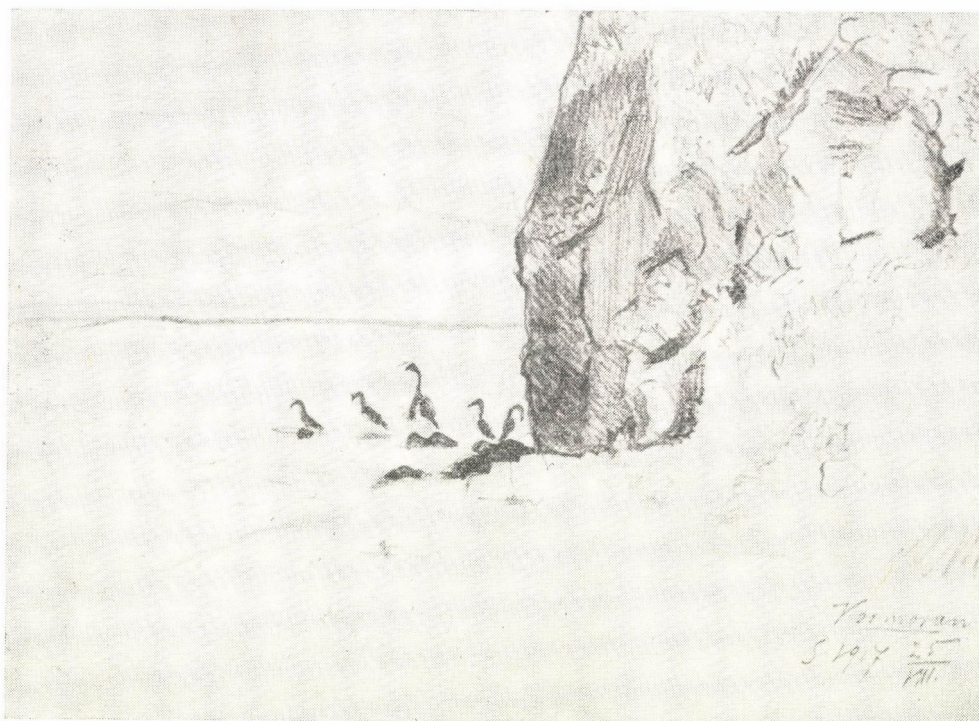
3. Az első pályamű főalakja



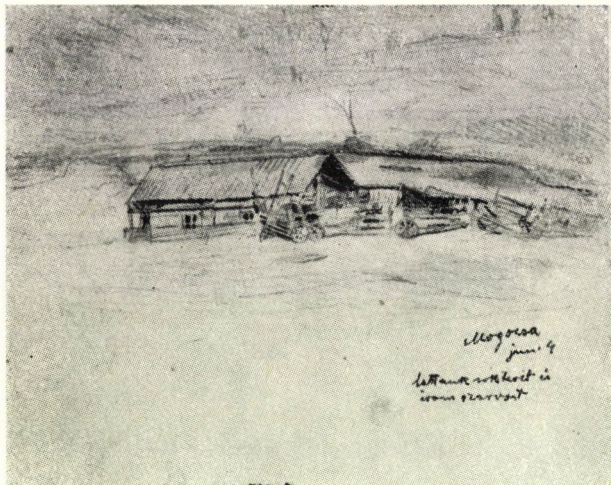
4. Markup Béla: Skotovo. Rajz. 1917



5. Markov Béla: Skotóóban. 1917



6. Markov Béla: Kormoránok. 1917



7. Markup Béla: Mogocsi tanya

a szobor elkészült, el is küldték Szentpétervárra, de soha nem érkezett meg a bírálóbizottság elé: útközben eltört. De újra elkészítésére sem kerülhetett már sor: az első világháború kitörése miatt a pályázat ügyét levették napirendről.

Az első pályamű kis méretű modellje fennmaradt — a másodiktól csak fényképek alapján ítélnünk. Hogyan hatnak ezek alapján a mai nézőre a szobortervek?

Az első terv főalakját szemlélve (3. kép) figyelembe kell vennünk, hogy készülésekor néhány éve álltak a legismertebb magyar lovasszobrok, közülük különösen Fadrusz János Mátyás lovasszobra hatott nagy erővel a művészre. Markup Béla, bár hosszabb ideig tanult Münchenben, szakítva az ott tanultakkal, inkább a Fadrusz által mutatott utat követte.

A főalak talán még jobban érvényesül a talapzat nélkül, amelynek, jó térhatása ellenére, nem-egységes stílust követő részletei zavaróan hatnak. A szokványos mellék-csoportok és domborművek nyugtalan mozgalmasságukkal ellentétben állnak a monumentális nyugalmú főalakokkal.

Magának a lovasnak szobrászati kvalitása azonban figyelemre méltó. Ha témájától függetlenül szemléljük — hiszen az ábrázolt alak helyét a történelemben ma másként ítéljük meg —, maga, a remekül mintázott ló,



8. Markup Béla: Csita 1918



9. Markup Béla: Petrowszki Zavod

a bő köpeny redőinek formái és a markáns, komor kifejezésű, erőteljes, fedetlen fej, a tömör, egységes kompozíció — fejedelmi attribútumok nélkül is — kiemelkedő, erős egyéniség hatását keltik a szemlélőben.

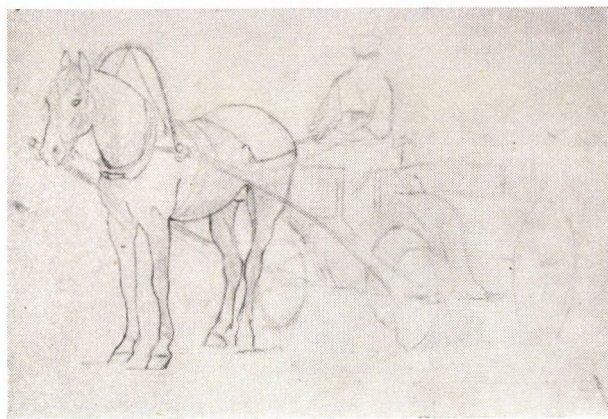
A második változaton észrevehető, hogy a művész bizonyos kívánságokhoz akart alkalmazkodni. A meglehetősen sematikus mintázott lovon ülő egyenruhás alak feje, egész megjelenése kevesebb eredetiséget, kevesebb lendületet fejez ki, mint az első terv lovasáé. Talapzata nyugodtabb, mint az előzőé, és jobb a főalakokkal való összhangja. Az egész mű „szabályszerűbb”, átlagosabb, de szárazabb, unalmasabb is, mint az első.

A valóságnak — és a század eleje hivatalos ízlésének — nyilván a második kompozíció felelt volna meg jobban. Az első szobortervben a tárgytól függetlenebbül nyilvánult meg a művész tehetsége, ereje.

II.

Az első világháború kitörésének hullámai nemcsak az emlékmű napirendről levétele miatt okoztak nehezen gyógyuló törést a művész életében — elsodorták őt magát is. Markup Béla a háború kitörésének első napjaiban a frontra, majd rövidesen orosz hadifogságba került.

Kis kopott noteszbe jegyezte hadifogsága kalandos útjának állomásait, minden eseményt pontosan keltezve. 1914. december 12-én esett fogságba. A foglyokat Kelet felé szállították. Az út, majd a közel 6 évi távollét nagyobb állomásai, feljegyzései szerint: „Lemberg, Kiev, Moszkva, Jaroszláv, Viatka, Perm (itt megjegyezte: „Ural hegyen át”), Jekaterinburg, Omszk, Krasz-



12.

10–14. Markup Béla hadifogságban készített rajzai

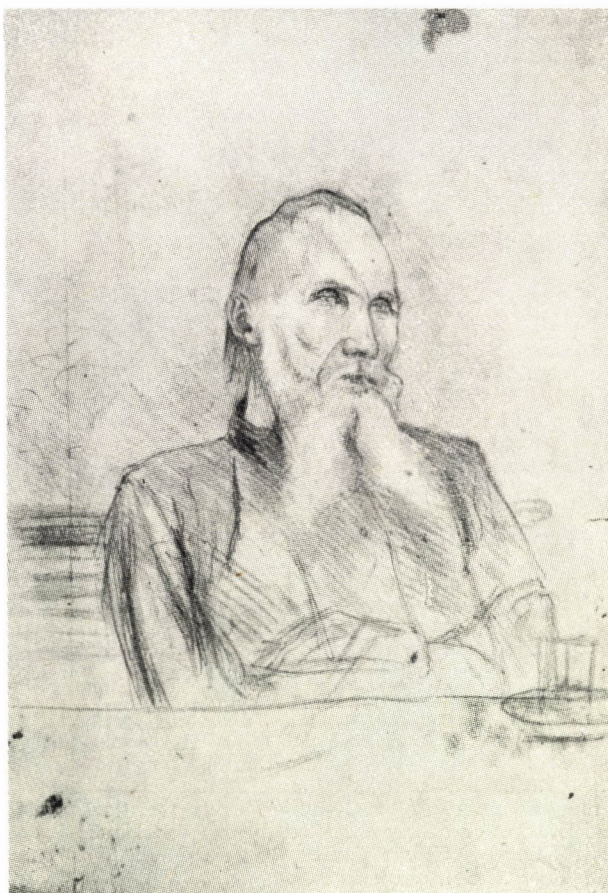
nojarszk, a Bajkál tó, Mandzsuria, Skotovo (itt érte 1917 októbere), Habarovszk, Csita, Petrovszki Zavod, Vladivosztok” voltak. Itt szállt hajóra 1920 elején és áprilisban ért haza, Magyarországra.

Markup Béla a művész éber figyelmével tette meg a hosszú utat, s amerre járt, érdeklődéssel rajzolta az embereket, katonatársait, orosz katonákat, paraszto-

kat, házakat, tájakat, állatokat. Rajzai nyomán a forradalom előtti Oroszország egy darabja kel életre, mert bármilyen olcsó kis füzetlapokra, rossz ceruzával örökítette is meg élményeit — igazi művész kezéből kerültek ki ezek a rajzok, akit megragadott egy-egy érdekes jelenet. Részben emlékül, részben társai szórakoztatására vethette ezeket papírra, és hogy ma nagyobb hatást tesz némelyik, mint amilyen szándékkal készült — ennek oka az élmény frissesége, a művész nagy rajzkészsége és a valóság közvetlen, élményszerű átadása. A fogság körülményei nem halványították el benne az ország és



11.



13.



14.

a nép szeretetét. A közölt rajzok Kelet-Szibériában, a Bajkál tótól keletre fekvő tájakon készültek. 1917. augusztusában keltezte a skotovói tájat, ugyanekkorra a szélcsendes időben lassan sikló vitorlást. (4–5. kép.) Mindkettőn szinte érezzük a nyomasztó atmoszférát, a nyári hőség lusta csendjét. Hangulatosan emelkedik a kormoránok festői sziklája a víz messzetávlátú sima tükréből (6. kép). Még érdekesebb ennél a mogocsai kis tanya (7. kép) egyszerű mezőgazdasági szerszámokkal. A művészt itt határozottan az életforma iránti érdeklődés vezette, és nem folklorisztikai érdekességet akart megörökíteni — ami azonban szintén nem hagyta hidegen. 1918-ban Csitában és valamivel később Petrovszki Zavodban készült rajzain (8–9. kép) azt látjuk, hogy a népművészet szépsége ragadta meg. Nagyon érdekelte a nép és életmódja. A teljesen fából készült szekerek, az állatok faeszközökkel való felszerszámozása ugyanúgy felkeltette érdeklődését, mint az érdekes embertípusok. (10–11. kép). Orosz regények emlékeit kelti fel a nézőben a magyar szemtanú által megörökített ívelt-jármos ló, régi kocsi és cilinderes kocsis és közel hozza hozzánk ezt az irodalomból ismert figurát és az egész hozzátartozó világot (12. kép), ami ezeken a távoli vidékeken úgy látszik túlélte önmagát — de rajzai közül a legnagyobb hatást mégis emberábrázolásai teszik (13–14. kép).

Az ábrázolás elevensége mellett még egy szempontból megragadóak ezek a rajzok: olyan emberek kelnek itt előtünk életre, akik szemtanúi, kortársai, esetleg részei lettek rövidesen a Nagy Októberi Szocialista Forradalomnak. Az, hogy átélték néhány hónap múlva ezt a hatalmas történelmi eseménysorozatot, jelentőssé teszi a szemünkben mind őket, mind a művészt is, aki, ha a táborban kényszerű tétlenségben is, de mégis csak közvetlen közelből szemlélhette a nagy forradalmat, ami kevés magyar művésznek jutott osztályrészül.

A rajzok sorozatát a művész arcképével zárjuk le. (15. kép). Ez fogolytársának, az osztrák Göttingnek műve, 1919-ben készült. Vázlatosabb, könnyedebb kezű munka, mint Markup Béla rajzai, de a modell karakterét igen híven adja vissza. Markup Béla — ha nyomot hagyott is rajta később az idő múlása — nagyjából ilyen volt haláláig, mint amilyennek ez a rajz őt ábrázolja.

Sokszor ülhetett így a skotovói táborban és nézhetett komolyan a messziségbe, hazájára gondolva. De az is bizonyos, hogy hazaérkezése után sokat beszélt a nagy oroszországi útról, sokat foglalkoztatta ez a nagy élmény, aminek emlékeit sohasem felejtette el, haláláig gondosan őrizgette. Jelen cikk adatait, képeit, leányai bocsátották rendelkezésre, és ezekben annak dokumentumát is meg kell látnunk: mit látott, mit örökölt meg egy magyar művész az első világháború és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom korának Oroszországában?

Markup Bélának sok keserűséget okozott az emlékműterv megsemmisülése, de munkássága nem ment feledésbe. Ennek emlékét Budapesten elsősorban az Országháza főbejáratát díszítő oroszlánszobrok őrzik. Számos portréja, állatszobra, kisplasztikája teszi nevét ismertté. Orosz tárgyú munkái korántsem adnak teljes képet sokoldalú művészetéről, de munkásságában jelentős helyet foglalnak el, és erre jellemzőek.

Weiner Mihályné



15. Götting rajza Markup Béláról Skotovóban. 1919

PATAKI DÉNES

A MAGYAR RAJZMŰVÉSZET

Budapest, 1960. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata

Műfajilag a magyar művészet történetének megírása nem áll rosszul, ami az ábrázoló művészetet illeti. A magyar rajzművészet monografikus bemutatása után, amire Pataky Dénes itt ismertetett művével vállalkozott, immár csak két fehér folt éktelenkedik térképünkön: a magyar miniaturafestészet és a magyar fametszet története.

Pataky könyve az első összefoglalása e gyönyörűséges műfaj emléktárának, hozzá kell tenni, hogy ez a bátor kísérlet teljes eredménnyel járt. A magyar rajz történetét a Pray-kódex néhány miniaturájával kezdi, melyek a XII. század végéről maradtak ránk. A további emlékek már a XV. században ugranak át: okleveleket díszítő apróságok, tanulmányi jegyzetfüzet-illusztrációk, szobrászvázlatok, miniatura-alárajzolások. Többnyire nem sokkal emelkednek felül a műkedvelő rajzolgatáson. Dilettáns a rokonszenves, Konstantinápolyba hurcolt Wathay Ferenc is, aki a török fogságban való szenvedéseire (1604–1605 között) emlékezett naiv ábrázolataival. A XVIII. században a magát Hungarusnak nevező Spillenberger János már igazi művész, csak éppen külföldön dolgozik, mint utána Orient József, Bogdány Jakab vagy Schallhas Károly Fülöp. Bogdány Madár-csendélete, mely az utóbbi években bukkant fel, egyenrangú a XVIII. század elejének legjobb külföldi alkotásaival; szerencse, hogy sikerült a múzeum számára biztosítani.

A belföldi dilettánsok és külföldre kényszerült magyar művészek sora után kezdődik meg hazánkban az a folyamat, amit valóban fejlődésnek nevezhetünk: tehetséges művészek rendszeres egymásba kapcsolódó termése.

A sor elején id. Markó Károly áll, aki ugyan még külföldön dolgozott, de oda már magyar mecénások segítségével jutott el. Semmi csodálkoznivaló sincs azon, hogy ma is, a világ minden táján szívesen és nagy pénzért vásárolják tájképeit, s a múzeumok Mexikó Citytől fel Koppenhágaig szívesen büszkélkednek alkotásaival. Ezek a képek ritkán nagyméretűek, mindig kiválóan vannak megkomponálva, amellet kellemesen részletezőek, s végül iparilag tökéletesek. Van, aki e sajátosságokat az újító erőnél jobban becsüli, a korrekt rajzot és távlatot többre tartja a virtuóz vázlatnál, a barnás-zölde galériatónust a színek égő pompájánál. Markó rajzai és akvarelljei sohasem öncélúak, mindig képekhez készült tanulmányok és vázlatok, tehát a legszebbek közöttük azok, amelyek leginkább közelítik meg formában és igényben festményeit.

Melegh Gábor, ki fiatalon, tragikus módon pusztult el, a biedermeier kispolgári-érzelgős formanyelvén keresztül is éreztetni tudja Edward Devrient, a nagy színész megjelenésének komor patosztát vagy egy fiatal divatdama leányos báját és fantasztikusan gazdag öltözkését. Markó mellett az ugyancsak külföldön, de nem Itáliában, hanem Angliában élő Brocky Károly a múlt század első felének jelentékeny rajzolója. Nála már feltűnik az öncélú

rajz, mely többnyire szép és fiatal nőket ábrázol. Gyors, futólagos vázlatai üde kolorizmusukkal lepnek meg. Talán legszebbek vöröskrétá-rajzai, tanulmányok fejről, kezeiről vagy lábakról, melyek nem maradnak el a nagy mesterek ilyféle stúdiiumai mögött. Ezek a szélesen, érzéki erővel és plaszticitással rajzolt vázlatok is utalnak arra, ami festészetéből nyilvánvalóan kitűnik, Brocky a velencei cinquecento aranyban fürdő figuráit a XVIII. századi angol arcképfestészet nagyvonalú eleganciájával és kortársának, Etyennek egészséges érzékiségével egyesítette.

A harmadik mester, Barabás Miklós, ifjúkori bolyongások és vándorlások után Magyarországon telepedett le, vállalva ennek minden hátrányát. Korai akvarelljeit egy angol festőtársa W. C. Leitch hatása alatt készítette, az angol művész nem tartozott a legnagyobbak közé, de a múlt század elején virágzó szigetországi akvarellstílust jól elsajátította s tovább is tudta adni. Barabás korai Olaszországban készült vízfestményei remekművek, könnyed, magától értetődő rögtönzések, melyek grafikánk legbecesebb emlékei közé tartoznak. A könnyedséget és természetes báját egy évtizeden keresztül tartani tudta, példa rá az 1844-ben készült, háttal ülő feleségét ábrázoló reneke. A hímport a százával, ezrével készülő arcképek törölték le esetjéről, a vázlatos könnyedségű előadás, a formák üdesége lassan eltűnt, s helyt adott egy provinciális lefestő-ábrázolásnak, amelyből igazán kvalitásos művek ritkán ragyognak elő.

A következő korszak már a történelmi festészeté, a romantikáé, mely lassanként akadémizmusra merevedett. Székely Bertalan a rajzok és akvarellek ezreit örökölte ránk. Immár közhely az, hogy ezek általában frissebbek, mint festményei, s ez a jelenség a részletező kompozíciók korában minden festőre jellemző. Székely legszebb vázlatai dinamikus erővel telítettek, időrendben utolsó ilyen nemű lapjai furcsa módon már a szecesszionizmusra reagáltak. Kortársa, Lotz is sokat rajzolt, puhán és könnyedén, de legnagyobbbrészt csak kompozícióvázlatokat. A legproblematisabb kortárs talán Zichy Mihály, aki pompás lapoktól lefelé az esztétikum nélküli riportrajzokig mindennel próbálkozott. Legkevésbé időálló lapjai óriási többségben vannak a többinél: vadászatok és diszlakomák unalmas, parancsolt rögzítései. Néhány ragyogó rajza vagy gouache-ja (Richelieu és kedvese, Nőrabló faun, Palissy) mutatja, hogy mennyivel több ízlése volt, mint az őt robotmunkára kényszerítő cári és nagyúri mecénásainak.

Zichy óriási rajz-oeuvre-jével szemben Munkácsy alig néhány tucatnyi lapra terjed, s ezúttal a mennyiség és minőség ellentétét példázza. Munkácsy tüneményes akvarellje, a Tengerparti táj, mely legújában, kissé rongáltan, de visszakértült Amerikából Magyarországra, eleven szépségével és optimizmusával az impresszionizmust sejtő Boudinre emlékeztet. Munkácsy ajánlásában egyetlen akvarelljének nevezi e remeklést, pedig másokat is ismerünk, előbbieket és pompásakat. Paál László rajzai komoran romantikusak, mint festményei. Mészöly rajzai viszont többnyire túl objektívek, szinte az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen c. sorozat illusztrációira emlékeztetnek.

Szinyei Merse Pálnak múlt században készült festményei, sugárzó kvalitásaikkal takarják rajzaikat. Pedig Szinyei egyik legfinomabb, leggyengédebb rajzoló, példa rá a Pogánysághoz vagy a Madárdalhoz készült elragadó vázlata. Ferenczy Károly — szecesszionista illusztrációtól eltekintve — rajzaikat festi, azaz tónusokkal komponálja, alig törődve a vonallal. Tipikus erre az előadási módra a Lovagló gyerekekhez készült rajza. A nagybányaiak általában nem nagyon rajzoltak, s a velük együtt induló Csók István sem. Fényes Adolf korai, fényárnyékos rajzai után többnyire csak festett. Koszta, Rudnay sem sokat vendégszerepelt ebben a műfajban. Nagy Balogh János szinte kubisztikus kompozíciói társnőküliek, de becsületességük és bátorságuk példamutató.

Senkivel sem kapcsolható a nagy enigma, Mednyánszky művészete sem. Szívbe markoló harctéri akvarelljei talán azért oly megrendítőek, mert szinte fohászszerű könnyedséggel burkolta a mázsa tragédiáit. Rossz arcú csavargói mutatják, hogy ebben a különös egyéniségben soha nem vegyült össze a szenvedély és az objektivitás.

A századforduló legnagyobb rajzoló mestere a mohó érdeklődésű, lapok ezreit ontó Rippl-Rónai József. Nincs olyan korszaka, amelyet mindig artisztikus és szellemes rajzai végig ne kísérvénének. A halványan színezett múlt századi párizsi kompozíciók, a tusha mártott ecsetvéggel vaskosan keresgélő aktrajzok, az élénk színű háborús lapok a késői, puhán cirógató lapokba torkollanak. A rajzok és akvarells nem öncélúak, nem is képtanulmányok, hanem gyors, szinte megnéziumpfénny villanása közben készült jegyzetek.

A Nyolcak idejében a szenvedély keveredik felül, amit leginkább Kernstok dinamikus vonalrajzai mutatnak. Uitz Bélának a reneszánsz ünnepélyességből kinövő, mindig mély lélekzetű, szigorú rendű kompozíciói freskóba kívánczoltak már akkor, amikor freskó-megbízathoz még nem juthattak. Nemes Lampérth rövid, de kiváltságos életművén ma már világosan látszik, hogy mennyire hatott kortársaira.

A két háború közti festészetünk erősségei pompás virágzásba szökkentették a magyar rajzművészetet. Gondoljunk elsősorban Szőnyi Istvánra, aki főképp életének utolsó két évtizedében százával készülő gouache-jaival egy szépséges Mikrokoszmoszt teremtett, méltó Bartók ciklusához. A lapok többnyire tájképek, de akad köztük csendélet és figurális is jócskán, szinte sugárzik belőlük az életöröm és a szeretet.

Bernáth termése már nem ilyen bőséges, de magasrendű és választékos. A lomhán szálló téli varjak, a nyári napon vidáman ugránczó csikó, a melankolikus Terasz nehezen feledhető. Hatékony lapoknak bizonyultak, íme nemcsak a Bernáth-képek hatottak, hanem ezeknek költészete is megtette a magáét. Pataky könyvében két színes lap, Berény Róbert és Szentiványi Lajosé, nehezen képzelhető el a játékos hatás nélkül.

Czóbel sóvárgó virágcsokrai füledt térből nyújtogatják ki szirmaikat, a művész legszebb idevágó műve kétségtelenül Ferenczy Béni feleségéről készült, a kékek és zöldek szuverén erejű és mégis puha összecsendítésével.

Egry egész munkássága műfajilag ide kapcsolódik, hiszen, többnyire papír az alapanyaguk, s az olajpasztell közelebb áll az itt tárgyalt műalkotásokhoz, mint az olajképekhez. A balatoni víziók közül néhány legszebb került a könyvbe.

A szobrász Ferenczy Béni méltó kortársa a festőknek. Fájdalom, korai munkásságát alig ismerjük, pedig a kubizmus emlékeinek mai lázas felkutatása idején rendkívüli figyelmet érdemelnének. A csodálatos Ady-rajz (1918) és a Michelangelo ihlette Női arckép (1935) között tizenhét év telt el, mely alatt Ferenczy Béni Bécsben, Berlinben és Moszkvában élve izgalmas rajzok százait készítette, melyek külföldön szóródtak szét, ott lappanganak. Igaz, hogy az itthon készítettével, melyek jól ismeretesek, meg lehetünk elégedve. Felesége bronzszoborral vagy az Ébredés műfaj ünnepnapját jelenti. Nővére Ferenczy Noémi, akvarelleken és gouache-okon próbálta ki gobelinjeinek kompozícióit, ezek között zenei szépségűek akadnak.

Derkovits Gyula, ki ezeknél jóval hamarabb szűnt meg alkotni, új világnézetével átvezet a következő nemzedékhez. A képeit előkészítő kompozíciók mellett öncélú rajzok is jelentkeznek nála, mint a Tüntetés, a Megvadult lovak vagy a Sintér. Ezek részben leíró jellegűek, anélkül, hogy ettől forradalmi dinamizmusukat elvesztenék.

Határvonalon áll Borsos Miklós és Barcsay Jenő. Mindketten a szervezett rendet hangsúlyozzák, Borsos lazán, mondanivalóját mélyvonalú táj elé állítva, Barcsay kónok építkezve; akár emberről, akár kompozícióról van szó. Kétségtelen, hogy ma Barcsay világosan és félreérthetetlenül teret rendező stílusa hat legjobban a fiatalokra. Az utóbbiak idegenkednek a bőven csorduló lírától, romantikus érzelmességtől; komponálni akarnak elsősorban.

A néhány utolsó lap életművük derekánál tartó művészeket illusztrál, kikerül rövid kritikában képet rajzolni elhamarkodott dolog lenne. A műfaj tovább fejlődik, újabb, az előbbiekhöz nem hasonló virágokat hajt.

Pataky könyvének két, világosan látható érdeme van: az első összefoglalás bátorsága és a lapok kiválogatásában mutatkozó biztos kvalitásérzék. A szöveg kissé rövidre sikerült, de lényeges nem hiányzik belőle. Azt, hogy a művészek festői vagy szobrászi munkásságával kezdi ismertetésüket, néhány olvasója furcsállta, pedig az, e műfaj tárgyálásánál, mint természetes környezet el nem maradhat.

Kritikai megjegyzésem kevés akad. Nem értek egyet a Pray-kódex román-kori miniatúráinak rajzként való szerepeltetésével, mert ezeknek csak technikája rajz, műfaja miniatúra. Ugyanez vonatkozik a Bakócz-kódex miniatúra-alárajzolásaira is, sőt ez utóbbiakat, ha miniatúrák elkészültük volna, nem is láthatnánk.

Az anyag nyilván bővülni fog, s az oly ritka, 1800-nál korábbi alkotások is meg fognak szaporodni. Utalhatunk néhány idevágó emlékre: A kremsieri Érseki Könyvtár egy győri származású bibliát őriz az Anjouk korából, egyik később beragasztott lapja Berhy Mátyás magyarországi ferences rendfőnököt ábrázolja interieur-ben, a ritka lap hazánkban készült 1595-ben. A bécsi National Bibliothekben pedig nemcsak a magyar érdekű miniatúrák kódexek tömegét őrzik, hanem későbbi kéziratokat is, melyeket magyar kutató még nem vizsgált kellő gondnal. Így Kiss Péter (Petrus Literatus Kyss) képekkel díszített szövegét, mely Pécsen 1564-ben készült, a győri Veres Mátyás illusztrált művét 1620-ból, Lippay Györgyét 1670-ből és több XVIII. századi munkát.

Genthon István

LEDÁCS KISS ALADÁR — SZÜTSNÉ
BRENNER KLÁRA

ISMERJÜK MEG A KELETI SZÖNYEGEKET

Budapest, 1963. Gondolat Kiadó

Néhány hónappal ezelőtt egy kis cikkemmel kapcsolatban kellemetlenség ért. A szöveg ugyan igazolt, de a hozzátartozó kép aláírása nyomdahiába folytán — régebben úgy mondtuk, hogy a nyomda ördöge szólt közbe — mást állított, mint amit kellett volna. Seneca örök igazsága jutott eszembe: „Errare humanum est.” Kezemből Szerzők művével, már az első bepillantáskor néhány hibát látva, Senecát hajtogattam. Am, amikor a tévedések tömege zúdult rám, a legjobb akarattal sem találhattam mentséget számukra.

Erre a könyvre voltaképpen nem lenne érdemes szót vesztegetni. Csupán azért foglalkozunk vele, nehogy annak a gyanújába essünk, mintha mindazt, amit magában foglal helyeselnénk és elfogadnánk.

A könyv címe elárulja, hogy népies, ismeretterjesztő céllal készült. Dilettánsokat kíván oktatni. Ledács Kissék szavaival élve: „az ilyen ismeretterjesztő munkánál nagyon fontos, hogy csakis helytálló tényeket tartalmazzon, mert különben nem tanítja, hanem félrevezeti az olvasót.” Ez a könyv pedig sajnos nemcsak sok valót-

lanságot tartalmaz, hanem a Szerzők sajátos, téves szubjektív véleményét is annak hangsúlyozása nélkül, hogy az az ő egyéni véleményük. Nem mesterségünk az obducio, de mert ez a mű misztifikál, kötelességünk a művészetkedvelő közönséget a félrevezetéstől, Szerzők hozzá nem értésétől — már amennyire lehet — óvni, hiszen nem akarjuk a balgaságokat leltározni, annál inkább nem, mert akkor egy második könyv születne. De ne általánosítsunk. Beszéljenek a konkrétumok.

Mindenekelőtt mutassunk rá a könyv egyik-másik szembetűnő hiányára. Elfelejtették az ábrák, képek, táblák jegyzékét elkészíteni. Egy ilyen könyvnek az alaposság mellett többé-kevésbé enciklopédikusnak is kell lennie, de hogy legyen az, ha név- és tárgymutatója sincs.

Az olvasó megérteni és átélni kívánja a műalkotást, amelyről olvas. Ehhez azonban nem a szerencsés gyűjtőről kell beszélni, aki mesés értékű szőnyeget vásárolt fillérekért. Ne szafida szőnyegről ábrádozzanak 28 dollárért, ne örményről, amelyhez 120 líráért, un. damaszkszüről, amelyhez 175 márkáért jutott boldog tulajdonosa. Ne azt emlegessék, hogy a Rothschildok 30 ezer frankot fizettek azért a vadász-szőnyegért, amely ma ötezreszeresét éri. Ez nem műtörténeti módszer. Rembrandtot nem azzal visszük közel az olvasóhoz, ha megírjuk, hogy egy festménye annak idején 50 holland forintért kelt el, és mai értéke több millió.

Azt talán nem kell magyaráznunk, hogy más a kép és más az ábra. Szerzők viszont az Ezeregyéjszaka megvalósult meséit, pl. az Ardebili-szőnyeget vagy a bécsi Vadász-szőnyeget, mint ábrát mutatják be, ami körülbelül úgy fest, mintha Velasquez csodálatos szép Las Meninas-át ábrának csúfolnók. Mindez annál különösebb, mivel a szővegrész utáni — a szőnyeg-illusztrációkat megelőző — lapon ezt a lakonikus felírást olvashatjuk: „Képek”; a reprodukciók alatt mégis ábrákról van szó. Kémia-, fizika- és matematika-könyvekben lehet ez szokásos, de művészettörténeti könyvekben ábra és kép között különbséget teszünk. Név- és tárgymutató hiányában pedig az olvasó, ha meg szeretné tudni milyen pl. a Sárkányos örmény-, vagy mondjuk az „Erdélyi”-szőnyeg, kénytelen a könyvet végiglapozni, hogy a keresett szőnyeget megtalálja. Kevés szőnyegkönyvet ismerünk, amelynek ne lenne mutatója. Ilyen pl. K. Erdmann, valamint W. Bode jobbra szakemberek számára készített műve. De pl. Jacoby, Neugebauer-Troll, Mumford és még másoké is — ha nem is népszerűsítő művek —, mutatóval jelennek meg.

És vajon miért nincs ebben a könyvben — a szőnyegek készítése helyett bemutató — térkép? Bode-Kühnel-ék megengedhették maguknak, hogy műtörténészek számára írott könyvükben mellőzzék, de egy kezdőknek szánt munka térkép nélkül, nem tölti be hivatását, az ismeretterjesztést. Nem találunk a könyvben arra sem utalást, hogy az „ábrákat” honnan és kinek az engedélyével fotografálták és közölték. Márpedig kifotografálták. A csattanója ennek az „ábraközlésnek” talán az, hogy türelmi játékok is iktattak munkájukba, mert pl. a 6. után nem — amint a jámbor olvasó logikusan gondolná — a 7., hanem a 10. (a 7. ábra pontosan 150 oldallal később), utána a 16., a 15. után a 18., és a 19. után újból kettő kimarad és a 21. következik stb. Úgy látszik a szőnyeg népszerűsítésének ez is egy módja.

Találunk a könyvben 10 színes táblát; valamennyi színezése többé-kevésbé rossz. Nagy hiba, hogy egy részük akvarellről (gouacheról) és nem magáról a szőnyegről készült. Ez a módszer például a legszembetűnőbben a VIII. táblakép koloritját hamisítja meg nyers, rikító színeivel; azé a remek nomád szőnyeget, amelyet Neugebauer és Troll (ezt elfelejtették megemlíteni) könyvük (Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Leipzig 1930.) 10. tábláján közölnek. Talán csak nem azért festették át, hogy ne lehessen felismerni, honnan vették át? A Neugebauerék közölte színes reprodukció érezteti a szőnyeg pompáját, az anyag, a rajz, a színek szimfóniáját; az aranyol fényben ragyogó keret nianszokban gazdag szépségét, a tükröz mély indigó kékjét; a költészetté vált dzsausegán mustra érett nomád ízlést eláruló nagyszerű-

ségét. Ledács Kiss és Szűtsné kikopírozott színes reprodukciója, az eredetinek csak karikatúrája, izléstelen, durva rajzú, pocskék szőnyeget mutat. Olyan, mint valami rossz „magyar perzsa”. Hová tették ízlésüket az „ízlésnevelők”, amikor ezt a „szőnyegfestményt” közlik? Mindközött vezet azonban az a borzalmasan sápadt, halottszíniú akvarell (IX. t.), amelyről azt állítják, hogy „kazak”. Nem, a gyönyörű, mély színű kaukázusi szőnyegről ez nem nyújt hű képet, inkább eltorzítja. A minden bizonynyal házilag festett vízfestményről készült színes reprodukció azt bizonyítja, hogy Szerzők rossz festők is.

A könyvírás íratlan szabályai közé tartozik, hogy a más művből vett szöveg, ábra, rajz, kép stb. eredeti forrását meg kell említeni. Ha nem tesszük, úgy az — finoman kifejezve — eltulajdonítás, amit kiollózásnak is neveznek. Nem akarjuk Szerzőket az elorzás (Kazinczyval szólva: „bitorlás”) vádjával illetni, noha cselekményük a szarkálkodás tényét kimeríti. A már említetteknek kívül még csupán két álcázó jellegű, gusztustalan példát említsünk. Könyvük 74. ábrájának e. és f. rajzát Kurt Erdmanntól (Der orientalische Knüpftappich. Tübingen, [1956] p. 17.) apró módosítással, itt-ott átfestve — festői nyelven kifejezve — átlavírozva, az ábrából itt-ott levágva, részeket elhagyva közlik. Ugyancsak Erdmannból (i. m. p. 18.) másolták ki a 91. ábrájukon közölt f. és g. rajzokat. Az apró trükkök itt is láthatók: az egyik rajzot megcsontkították, megfordították és mindkettőt lavírozták. A magyar műtörténetben az efféle manipulálás eddig ismeretlen és még kezdőknek sem bocsátható meg. A 74. e. és f. ábrájuk szövegéből (60. oldal) kihagyták, hogy — Erdmann szerint — anatóliai szőnyegtöredékek mintái. Véleményünk szerint a két szőnyegtöredék: „az örmény szőnyegek előfutárjainak tekinthető.” Ami pedig a fragmentumok korát illeti, az ábrák alatt Erdmannból (i. m. p. 17.) pontosan kiírva találjuk, de a 60. oldalon az elsőt már nem XIV—XV. századnak, hanem — ami nem ugyanaz — a XIV. század végéről valónak mondják. 91. ábrájuk aláírása még inkább megtevesztő, mert noha Erdmann ezeket is határozottan anatóliai szőnyegtöredékek rajzának nevezi. Ledács Kissék két ábrája alatt viszont ezt olvassuk: „XV. századbeli perzsa miniatúrákon látható szőnyegekhez hasonló szőnyegtöredékek Fosztatból (Kairó), XV. század.” A rávonatkozó szövegben a 68. oldalon is csak perzsáról beszélnek. Mindezzel viszont először: azt a hitet kelthetik, mintha a vázlatok perzsa-szőnyeget ábrázolnának, holott kisázsiai szőnyegek mintái, másodsor: meghamisították Erdmann (i. m. p. 18. Abb. f. et g.) rajzainak („Muster eines anatolischen Teppichfragmentum des 15. Jahrhunderts aus Fostat (Alt Kairo) nach C. J. Lamm”) aláírását. (Amint láthatjuk, Erdmann még forrását is megjelöli.) Szerzőink machinációi a fosztati fragmentumok vázlataival, a szöveg elferdítése, a forrás elhallgatása semmiképp sem tiszta ügy.

Ami térrünk még vissza a képekbe való belepancsolásba. Ez a kozmetikázás több „ábrájukon” is szembetűnő. Így pl. a bécsi Vadász-szőnyeget (92. ábra) retussal elrontották. A belerajzolás, a vonalak, a figurák megerősítése ezen a szőnyegen olyan, mintha valakinek az a groteszk ötlete támadna, hogy Raffaello Folignói Madonnáján (Roma, Pinacoteca Vaticana) — mert az angyalok aligalig látszanak —, hogy a fényképen élesebben kitűnjenek, tussal rajzzal megerősítene. Hasonló izléstelen, szembetűnő belefirkalást, retusálást látunk pl. még a 73. 87. 97. ábrákon is.

Nem vesszük számba — hosszú lenne a lista — azokat az „ábrákat”, amelyek aláírásában nem jelzik, hogy fragmentumot vagy részletet mutatnak be (41, 42, 72, 75 stb.), amint eszünk ágában sincs katalogizálni azokat, amelyeknél nem jelölték meg, hogy maga a szőnyeg hol található (pl. 41, 42 stb.), valamint az összes színes táblán látható szőnyegek). Annál meglepőbb, hogy egyes szőnyegképek aláírása megtevesztő, nem csupán értelménél fogva, de a hely megjelölése is. Pl. az egykori Hatvani-gyűjtemény világhírű szőnyegtöredékéről (93. ábra) Szerzők azt híresztelik, hogy az Ipárművészeti Múzeum tulajdonára, holott ez nem igaz. Nem gondolják, hogy az efféle állításukkal a Múzeum vezetőségét zavarba hozzák, mert raj-

tuk kereshetik, ami nincs birtokukban? Igen — amint éppen kedvük szottyan —, hol a kép aláírásában, hol a hozzátartozó szövegben vagy pedig egyáltalán nem hivatkoznak a szőnyeg lelőhelyére. Az ilyen következetlenségből az a fura helyzet állhat elő, hogy pl. a brassói Fekete templom három szőnyegéből kettőről (58. és 63. ábra) elárulják hol található, a harmadikról (46. ábra) — mert nyilván nem tudják —, elhallgatják.

A könyvszerkesztés terén megnyilvánuló henyeségük sem mindennapi. A 88. és 90. ábra aláírása: „Imaszőnyeg a szultáni szőnyegműhelyekből.” Hogyan, több műhelyben készültek volna? Vagy pl. ilyen aláírás: „Prof. dr. F. Sarre tulajdona”, míg mások, pl. Bode vagy Kühnel neve egyszerűen szerepel. (Mi utóbbit tartjuk helyesnek.)

Tücsköt-bogarát hordanak össze. Ennek iskolapéldája a 26. oldalon látható (a hozzátartozó szöveg a 25. oldalon olvasható): „A 22a. ábra egy mesebeli oroszlánszerű állatot mutat, amelynek kilin a neve.” Azonban ahonnan kirajzolták (J. Orendi, Das Gesamtwissen über antike u. neue Teppiche des Orients. Wien. 1930. I. Bd. Abb. 616.), ott az aláírás szerint „Lindwurm”, vagyis „sárkány”. De az is lehet, hogy a Pro Arte-ből (1934. p. 264.) kopírozták, ahol jelölése „Drache”, tehát ugyancsak „sárkány”. A lerajzolás itt is természetesen apró módosítással történt. A sárkányból így lett kilin. A kilinről — erről az emberhez barátságos, rejtélyes meseállatról — egyébként leírást közöl Orendi (i. m. II. Bd. p. 82.): „Törzse szarvasé, farkát az ökörtől örökölte, olykor előreálló szarva is van és csak luxus-szőnyegeknek szerepel.” Ábráját is közli (i. m. II. Bd. Abb. 658.) egy 1580 körüli perzsa szőnyegről. A 26. lapon Ledács Kissék egy futó oroszlánt is mutatnak be, amelyet a Pro Arte (année II. 1934. p. 264.) „lion”-nak (oroszlán kilinnak) nevez. Szerzők ezt a rajzot főnix-nek, majd a 25. lapon egy a 22. ábrájukra vonatkoztatott főnixet sárkánynak mondják. Ezt az ő sárkányukat viszontlátjuk ugyancsak a Pro Arte-ban (année II. 1934. p. 264.), valamint Orendinél (i. m. II. Bd. Abb. 617.), de Ledács Kissék fejfelé ábrázolták, mert minden bizonynyal nem kívánták a rajz lelőhelyét közölni. Ha már idegen tollakkal ékeskedve valamit, valahonnan kirajzolatnak, legalább csinálják pontosan. Ne vezessék olvasóikat félre.

Fél évszázadnál régebben az Uránia Színház vetített képekkel kísért felolvasásai legtöbbször így kezdődtek: „Már az egyiptomiak idejében.” Ha valaki 1963-ban — mint Szerzők tették — még a Beöthy Zsolt szerkesztésében megjelent Művészettörténet-re támaszkodik (annak idején igen tiszteletreméltó vállalkozás volt ezt a művet kiadni), ne csodálkozzunk azon, hogy könyvükben Egyiptom centrális helyet foglal el. Ők maguk így mondják: „A szőnyegfelék után egyiptomi sírkamrában kell kutatni.” Ez helyes, ha szőnyegfelékről van szó, de a szőnyegféle még nem biztos, hogy szőnyeg. (Lehet pl. szövött halotti lepel.) Szőnyeg után egyiptomi sírkamrában kutatni — minden szakember tudja — meddő. Csak zavart kelt, különösen akkor, ha mint ők a 14. lapon, „bolyhos csomózással készült textiliák”-ról beszélnek, amelyről úgy látszik sejtelmük sincs mi fán terem. Bolyhos csomózás? Fából vaskarika; a technikák összekeverése. Talán bolyhos szövetet akartak mondani, vagyis olyan textiliát, amelynél a bolyhokat az alapszövetbe beszótt, sűrűn felálló, felvágott hurkok alkotják. (A hurkokat olykor eredeti formájukban, felvágatlanul hagyják, pl. egy magyar példa: a buzsáki szőtteken.) Az ilyen szőttest nem nevezhetjük és nem is nevezzük sehol a világban csomóztottnak. (Gondoljunk pl. a „frottir” törülközőkre, amelyeket ha valaki csomóztottnak tekintene, nevetségessé válna.) A bársony vagy bársonyszerű és a csomóztott textília közötti különbség olyan nagy, mint — tessék fel — a festmény és a relief között. A bolyhos szőtte és a csomóztott szőnyeg összetévesztése egyébként már sok zavart okozott. Álljon itt — ezzel kapcsolatban — pl. Kurt Erdmann véleménye (i. m. p. 12.), aki szerint a felvágott bársonybolyhú homlokegyenest más, mint a csomóztott szőnyeg. Amikor a Pazirik-beli kb. két és fél-ezer éves lótakaróról beszél, felteszi a kérdést, vajon az ötödik szkíta kurgánban talált szőnyeg csomóztott-e, mert csomóinak száma (jordesz-csomós) gyanússá teszi.

Arra hivatkozik, hogy az utóbbi években a mongóliai Noin Ulaban, az Eufrát mentén Dura Europosban és Fosztatban talált fragmentumok nem — mint sokan hitték — csomóztott szőnyegek, hanem felvágott hurkú, bolyhos szövetek, s az ilyen felvágott bolyhos szőtteseknek a csomóztott szőnyegekhez semmi közük sincs. Ezek a bolyhok — mondja Erdmann — valóban hasonlítanak a csomóztott szőnyegek sőtéjéhez, és a hozzá nem értők össze is tévesztik. A különbséggel Ledács Kissék is tisztába jöhettek volna, ha a Ráth György szerkesztésében megjelent Iparművészet könyve III. kötetében (p. 474.) a textiliáról írt fejezetben elolvassák Mihalik Gyula és Török Kálmán idevágó felvilágosítását; milyen élesen határozta meg a bársony és a szőnyeg, a hurkolt és csomóztott közötti különbséget. Még nem akadt olyan szőnyeggel foglalkozó, aki pseudo-csomónak merte volna mondani. A hurkolt bolyh — akár felvágott (bársony), akár nem — nem csomó. De Egyiptom klímája nem igényel csomóztott szőnyeget, ezért ott a XV. században és később is csupán „luxus-szőnyeg”-et csomóztak. Szövött szőnyeget viszont egész biztosan — nincs kétségünk és ezt soha senki sem tagadta — már az ókorban is készítettek a „Nílus mentén.”

Mielőtt a Pazirik-beli szkíta sírban talált i. e. V–IV. sz.-i csomóztott szőnyeget megismertük, a legrégibb szőnyegnek a (magyar) Stein Aurél és a Turfán expedíció által a keletturkesztáni, „selyem-út” mentén talált foszlányos szőnyegdarabokat hittük. Ledács Kissék ezt a „balga hitet” megcáfolják (cáfolatuk világszenciáció lenne, ha igaz volna), mert szerintük az egyiptomiak már i. e. 280-ban ismerték a színné csomóztást. Bár megjegyzik, hogy ezek a bolyhos szőttesek majdnem szőnyegszerűek, de egy fél sorral lejjebb ezek a bolyhok már kifejezetten csomók, méghozzá színné, vagyis perzsa csomók. A 15. oldalon pedig száguldó fantáziával — nem bizonytalankodva — kijelentik: „Az ókori Egyiptomban nemcsak, hogy készítették csomóztott szőnyeget, hanem egyszerűen olyan nagyszabású szőnyegkészítő ipara volt, amely a vele közeli érintkezésben levő népek szőnyegkészítésére is hatást gyakorolt.” Az ókori Egyiptomból egy tényérny, egy négyzetdeciméternyi csomóztott szőnyeg nem maradt fenn. De hogy félreértésből származó következtetéseiket igazolják, O. Wulff és W. F. Volbach kitűnő szőnyegszakértők könyvéből (Spätantike und Koptische Stoffe. Berlin, 1926.) közölnek két képet (3. és 39. t.). (Nota bene, Szerzőink a 15. oldalom Volbach nevét kétszer is helytelenül Volbach-nak írják.) Az első (8. ábrájukon), szerintük: „Egyiptomi csomóztott szövésű kendő vagy takaró, i. sz. V.–VI. századból.” Tehát a Stein Aurél által felfedezett fragmentum utáni időben készült. A másik (9. ábra), szerintük ugyancsak csomóztott, i. sz. III.–IV. sz.-ban. Wulffék a szvasztika-diszes kopt halotti leplet éppúgy, mint a négy évszázakot ábrázoló sorozat egyikét — a szüretet bemutató kopt faliszőnyeget — Ledácskékkal ellentétben „bolyhos szövés”-nek mondják. Érthetetlen, miért kellett e megállapítást elferdíteni és csomóztottnak beállítani? De ők mégiscsak tudják miért, mert szerintük ıme csomóztak Egyiptomban szőnyeget, s így az első évezred közepe táján készült Stein Aurél-féle és az 5. szkíta kurgán szőnyege között megtalálni vélték az Egyiptomban készültet, ami nagy sikerű felfedezés lenne, ha a műtörténészek is összetévesztenék a csomóztást a hurkolással. De nem oda Buda, mert számukra, mint írják: „bizonyítékot szolgáltatnak azok a legkorábbi szőnyegek, amelyek a környező területekről fennmaradtak.” Szerintük legérdekesebb ezek között az ún. „damaszkuszi-szőnyeg.” A „damaszkuszi szőnyeg” tényleg Egyiptomban (sőt, már tudjuk, hogy Kairóban) készült. (K. Erdmann határozottan Kairóról beszél.) Kairó azonban nem környező terület, hanem magában Egyiptomban van. Igen ám, de a fennmaradt egyiptomi kopt hurkolt szövetektől számítva (amelyeket csak ők léptettek elő csomóztottnak), az ún. damaszkuszi-szőnyegek kb. ezer évvel később készültek Egyiptom területén. Közöttük tehát nagyjából majd annyi idő telt el, mint a magyarok bejövetelétől napjainkig. A „damaszkuszi-szőnyeget” a soha nem létezett csomóztott egyiptomi szőnyegek leszármazottjának tekinteni több, mint tévedés; annál inkább, mert — amint a szőnyeg-

gel foglalkozó műtörténészek megállapították — Egyiptomban a XV. század végéig nem készült csomózott szőnyeg. Erdmann (i. m. p. 15.) pl. azt mondja, hogy Perzsiában, a Kaukázusban, valamint Kisázsiaiban a XII. sz.-ban már csomózhattak szőnyeget, Egyiptom viszont — melyet a szeldzsukok nem hódítottak meg — még 300 évig szőnyegprodukciónélkül maradt. A régi Kairóban (Fosztatban) talált szőnyegtöredékek is azt bizonyítják (K. Erdmann i. m. p. 25.), hogy Egyiptom a szőnyeget illetőleg import állam volt, s amíg a XV. sz. végén ott csomózni kezdenek, szőnyegeiket a kopt és bizánci minták, a kisázsiai és perzsa mecsetkapuk, mennyezetek s textiliák befolyásolják. Erre egyébként E. Kühnel (La tradition copte dans les tissus musulmans. Bull. de la Soc. d'Archéologie Copte, IV/1938. 79. pp.); K. Erdmann (Kairener Teppiche I. Europäische und islamische Quellen des 15. bis 18. Jh.; II. Mameluken und osmanen Teppiche. Ars Islamica, V/1938. 179. pp. VII/1940. 55. pp.); Brigitte Scheunemann (Das Papyrusmotiv auf ägyptischen Teppichen Mamlukischer Zeit. Kunst des Orients II/1955. 52. pp.) pontos feleletet adnak, amelyek ismeretében józan szemlélettel nem írható le díszítő elemei alapján a damaszkuszi-szőnyegek vonatkozatva:

„... Ezek a szőnyegek az időszámításunk VII. — XV. századok valamelyikéből származhatnak”. Szerzők ezután fejre állítják egész teóriájukat (17. oldal): „A damaszkuszi szőnyegek kaleidoszkopikusan összekockázott és változatosan mértani rajza az apró, különböző növényi stílusokból álló díszekkel nagyon hasonló a damaszk stílusok rajzára, és így a „damaszkuszi-szőnyeg” elnevezés valószínűleg damaszk mintás szőnyeget akart jelenteni.” Ami ezen érvelésük alátámasztására felhozott, a XVI. századbeli velencei családok leltáraiban talált elnevezést illeti — tévednek, mert a „tappeti damaschini” nem „damaszk szőnyegek”-et, hanem „damaszkuszi-szőnyegek”-et jelent. A „damaszkuszi szőnyeg”-nek nincs — amint Ledács Kissék állítják — „damaszk” mintája. Mutassanak egyetlen damaszk mintát, amely a szőnyegével némiképp egyezik. Nem gondolták végig, amit állítanak. Hiszen, ha a mintabeli hasonlóság fennáll, akkor az ún. damaszkuszi-szőnyeg nem Egyiptomban, hanem — mint nevük mondja — nagy valószínűséggel Damaszkuszban (Szíria) készült volna. A Ledács Kissék által megállapított mintahasonlóság S. Troll-t (Damaszkus Teppiche. Ars Islamica IV/1937. 201. pp.) igazolná, és az ún. damaszkuszi szőnyeg körül évtizedek óta folyó vitát is végleg eldöntené. (Sarre tévedett volna?) Ennek a szőnyegnek a neve — amint azt már kimutatták — onnan ered, hogy a mameluk és oszmán szőnyeget élelmes damaszkuszi kereskedők hozták Itáliába és egyéb helyekre.

Szerzőinket magával ragadta a paripa. A 14. ábrán egy „egyiptomi-kopt kilim-töredéket mutatnak be a VI. — VII. századból”, de elfelejtik közölni, hogy hol van. Hivatkoznak (16. old.) egy római régiségkereskedő gyűjteményének „damaszkuszi szőnyegére”, amelyen hasonló díszítő elemeket fedeztek fel. Nem gondoltak arra, hogy azt be is kellett volna mutatni? Állításuknak akkor talán hitele volna.

A 17. oldalon — kitartásukra jellemző — ezt mondják: „Ami pedig a készítési helyüket illeti, (ti. a damaszkuszi szőnyegét), ez a XVI. századig akár Egyiptom is lehetett, hiszen, amint láttuk, ott már az ókorban is ismerték a színné csomózást és az ilyen csomózással készült szőtteket.” Ebből tehát az következik: 1. Nem biztos, hogy Egyiptomban készült. 2. Ismét leszögeznek, hogy Egyiptomban már az ókorban ismerték a színné csomózási technikát. 3. Újból csomózással készült szőttekről beszélnek s állítják, hogy Egyiptomban a XVI. sz.-ban megszűnt a szőnyegszövő ipar. Evlija Cselebi azonban 1633-ban feljegyzi, hogy isztanbuli szőnyegkereskedők Kairóból kaptak árút, tehát még 1600 után is. Ami pedig a XVI. század előtti Isztanbulban készült „damaszkuszi szőnyegek”-et illeti, a már említett Evlija Isztanbul valamennyi céhét számbaveszi, de szőnyegcsomózóról nem tud.

Azt mondtuk, hogy Egyiptomban a XV. század előtt nem készült csomózott szőnyeg. Így nincs, nem is lehet semmi technikai összefüggés a kopt hurkolt bolyhos szövés és a csomózott szőnyeg között. Ellenben igenis,

amint a kopt időkben régebbi egyiptomi motívumokat használtak fel, úgy a kopt idők után (a Fatimidák, a Mamelukok s az Oszmánok idején) egyiptomi és kopt szövetek mintáit — azokat utánérezve — dekorációs elemként művészetükben felhasználták. Felhasználták, mert a lótszót, a papiruszt, az ertyős virágot, pálmát stb. a kertet ábrázoló mameluk vagy késői oszmán szőnyegekbe pompásan tudták, szimbolikus körükbe illesztve alkalmazni. Ezeknek a mintáknak a folytatatlanságát illetően éppúgy nincs bizonyító erejük, mint a napóleoni időkben készült francia bútorok aranyozott színx-, és fáraó-fejű díszeknek. A „damaszkuszi szőnyeg” egyiptomi jellegű díszei csak külsőséges vonatkozásúak éppen úgy, mint ahogy pl. a budapesti Parlament épületének semmi köze a gótikához. Nem gótikus a budapesti Béke téri templom sem, amelyhez Möller a zsámbeiki tranziciónális romokat használta fel a tervezés alapjául. Az bizonyos, hogy Egyiptomból a VIII. — X. sz.-ból felvágott hurkú, bolyhos textília maradt ránk. Feljegyzésekből tudjuk, hogy a X. — XII sz.-ban Egyiptomban használtak szőnyeget, pl. az egyik XII. századi kalifa nyáron selyem-, télen gyapjúszőnyeget terítettett fel. Értesülésünk van arról is, hogy ugyanebben az időben a Fatimidák Spanyolországból importáltak szőnyeget. Feltehető, hogy a XIII. században kisázsiai szőnyeget is hoztak be. Ibn Batuta arab világtutató már a XIV. sz.-ban említi, hogy Anatóliából exportáltak Egyiptomba szőnyeget. (K. Erdmann, i. m. p. 16.) Sejtjük, hogy Usun Hasszán révén a XV. században kerültek perzsa csomózók Egyiptomba.

Az egyiptomi hínár, amelybe Ledács Kissék belegabalyodtak, nem engedi őket szabadulni. Az 1330 körüli konyai szőnyegek (15a. és 15d. ábra) díszével kapcsolatban (19. old.) ilye így írnak: „A konia töredék tükrében levő díszítő elem a legnagyobb valószínűséggel tekinthető a napkorongos szkarabeusz stílusának — és — Mindkét konia töredék keretrajzát ugyancsak egyiptomi jelképekből és hieroglif jelekből stílizálták.” Tehát a tükrös és keret is egyiptomi mintás. De akkor mi rajta a kisázsiai? Hiszen ők is elismerik (21. old.), hogy a lelőhelyen készült. Eddig a szalagdísz kufi írásjegyekből alakult szalagdísznek neveztük, de most, hogy ők a szeldzsuk szőnyegekben az egyiptomi jelképeket felfedezték (ez már második szenzációs felfedezésük), másképpen lesz. Ki is mondják (21. old.): „A kufi szalagdísz tehát tévedésen alapult, a helyes elnevezés a hieroglif szalagdísz.” Ezen állításuk cáfolatául akár húsz orientalistát is megnevezhetnénk. Példának Erdmanné idézzük, aki (i. m. p. 15.) 5 konyai szőnyegről (közöttük a Szerzők által a 15. a. és d. ábrán, rajzolt formában illusztráltól is) azt mondja, hogy kufiai írásos keretükben monumentális erő nyilvánul meg. Ulrich Schürmann „... gewaltigen... kufischen Bordüre”-ről beszél (Orientepiche in den Museen von Istanbul. „Weltkunst” 1964. p. 651.). Akadt talán, aki ezt a fonadékos dísz mint értelmes írást megpróbálta feloldani. (Szerintünk színlelt írás.) Arról szó sincs, hogy akár a Szeldzsukon, akár a későbbi Holbein-szőnyegen a fonadékos szalagdísz olvasható lenne. Az bizonyos, hogy a múltban a legtöbb keleti ember írástudatlan (maga Mohamed sem tudott írni és olvasni), s az ilyen kalligrafikus dísz (pl. az alligátoros keret), az analfabétáknak a Koránból származó vagy egyéb szent mondást fejezett ki. Tudomásunk van arról is, hogy a kufi írásjegyekből alkotott dísz pl. szőnyegen, selymeken, fémtárgyakon gyakran könnyen olvasható. Pl. a nyugati festészetben a román korban, sőt még a reneszánszban is szívesen alkalmazták szentek ruhaszegélyén. Olykor csak ákom-bákom, máskor kibetűzhető írás, pl. Raffaelló folignói Madonnáján. Mágikus írásjeleket, jelképes írást már a bizánci időkben is alkalmaztak ruhákon. Pl. a ravennai S. Appolinare Nuovo mozaikján, a mártírok palástján ott a szimbolikus írás.

Szerzőink azonban görcsösen ragaszkodnak ahhoz, hogy a konyai szőnyegtöredék dísz egyiptomi eredetű. Talán hiszik, hogy az egyiptomi vallás, mint sablon, ezekkel a szimbolikus jelekkel ráhúzható az Iszlámra? El tudják képzelni, hogy ez az idegen, homlokegyenest más hitbéli jelkép a konyai szent mecset padlójára ki

lehetett terítve, hogy ott a mohamedán vallással ellenkező hittételt hirdessen? Ez kb. olyan lehetetlen, mintha valaki azt állítaná, hogy egy keleti isaszőnyegen „alfát és omegát”, vagy „pelikánt” lát ábrázolva. A kufiai írásjelekre és a vele kapcsolatos disztöművészetre kitűnően mutat rá Supka Géza (Művészeti Lexikon, Budapest 1926. p. 508.). Érdemes lett volna böngészni, mert Szerzőink ebben az esetben is sok tévedéstől és tudománytalan megállapítástól kimélték volna meg magukat.

Ledács Kiss és Szűtsné azonban hálátlanok is, mert bár többé-kevésbé magukévá tették H. M. Raphaelian könyvében (The hidden languages of symbols in oriental rugs. New-York 1953.) kifejtett véleményét az egyiptomi és kopt művészetnek a keleti szőnyeghez való viszonyáról, mégis meg sem említik. Vagy az egyezés ismét csak véletlen volna? Sőt a 9–11., a 18. és 19. oldalon ugyanazt az általa közölt két konyai szőnyegtöredéket véletlenül mutatják be? Raphaelian a 138. és 139. oldalon beszél az egyiptomi jelképekről, a kopt helyzetről, a 142–143. oldalon a szkarabeuszról. Mond egyet-mást az ún. damaszki szőnyegről is, anélkül, hogy arra a merészségre vete-mednék, hogy ezt a szőnyegfajtát a Szerzőink által csomózottnak (színné csomósna) tartott bolyhos „csomózott” szőttesekkel kapcsolatba hozná. Nála szó sincs arról, hogy a kairói szőnyeg a (nemlétező) egyiptomi, kopt utóda volna.

Az ingoványos talaj mind mélyebbre húzza a Szerzőket, és így le merik írni (22. o.): „A túlnyomó részben egyiptomi és kopt ornamentikájú korai szőnyegek közé sorolhatók még az ún. Golyós szőnyegek legrégebb példányai, amelyeknek egyik igen jellemző darabja a 18. ábrán látható.” Majd hirtelen fordulattal, minden indok nélkül a 19. ábrán látható szőnyegre utalnak. (Nota bene, a 19. ábra nem szőnyeg, hanem négy, kufiai írásos fonadékös díszü kerettrészt rajza.) Utána ismét váratlanul a golyós szőnyegeket tárgyalják.

A 18. ábra golyós szőnyege az Erdélyi török szőnyegek 1914. évi kiállításán bemutatásra került, sőt a katalógusban (303. sz.) reprodukálva is. A katalógus szerint csomóinak száma dm²-ként 928; h. 280 cm. sz. 191 cm. Szerzőink szerint az egy dm²-re eső csomó száma 756, mérete pedig 171 × 108 cm. Nagy meglepetésünkre Ledács Kissék ezen adatait E. Schmutzlernél (Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen. Leipzig. 1933.) a II. tábla golyós szőnyegének magyarázatában megtaláltuk. Igen ám, de az egy másik szőnyeg. Milyen ámitás és mások áltatása ez az eljárás. Vagy az adatok pontatlanság folytán kerültek az általuk bemutatott szőnyeghez?

E. Schmutzler (i. m.) éppúgy, mint J. Végh—Ch. Laver (Tapis turcs provenant des eglises et collections de Transylvanie) XVII. századnak mondják az effajta szőnyegeket. Schmutzler Mappájában több ilyen szőnyeg mutat be és az Erdélyben talált kisázsiai szőnyegek között a legrégebbieknél tartja, amiből természetesen nem lehet arra következtetni, hogy ez a szőnyeg típus a XVII. század előtt keletkezett. Mi kifejezetten golyós szőnyegekről beszélünk, amelyeken a Buddha-jelek a szőnyeg egész tükrét betöltik. Szőnyeg, amelynek díszei között a Buddha-jelek is láthatók, XVII. századnál régebbit is ismerünk. Ilyet mutat be pl. H. Jacoby (Eine Sammlung orientalischer, Teppiche Berlin. 1923. T. 23.). (Ami a Timur Lenk címert illeti, a három labdás minta a XVI. századi kisázsiai falicsempén gyakori. (Lásd: Jacoby i. m. p. 86.) Az 1914-es kiállítási katalógusban az effajta golyós szőnyegekről Csányi Károlyék úgy hiszik, hogy XVII. századiak, azonban akad közöttük olyan (307. kat. sz.), amelyet XVII—XVIII. századnak minősítenek. Sőt, az Iparművészeti Múzeum tulajdonában levőt (306. kat. sz.), amelyre Szerzők (23. o.) hivatkoznak, nem XVI., hanem XVIII. századnak tartják. (Csupán lapszéli megjegyzésnek szánjuk — jellemezve Ledács Kissék zavaros traktátumát —, hogy ezt a szőnyeg dm²-ként 1672 gördesz csomós —nak jelzik, noha az 1914. évi kiállítás katalógusában csomószáma négyzetdeciméterenként 672. Nem tűnt fel nekik, amikor az 1935. évi kiállítás katalógusából (32. kat. sz.) az adatokat kiírták (amit persze eszük ágában sem volt megemlíteni), hogy az 1672 csomószám nyomdhiba lehet? Hiszen az 1962.

évi kiállítás katalógusa is több mint ezer csomóval kevesebbet mond négyzetdeciméterenként.) Mihalik Sándor (Magyar Iparművészet, 1935. IV. sz. p. 107.) a golyós szőnyegek készítésének idejét a XVI. század végétől a XVIII. század közepéig gondolja meghatározni. D. Egyed Edit és Borsi Sándorné (Keleti szőnyegek. Katalógus. Bp. 1962.) az Iparművészeti Múzeum tulajdonát képező golyós szőnyeg a XVI. század végétől, az 1935. évi kiállítás katalógusa (32. kat. sz.) viszont a XVII. század második feléből valónak tartja. És most Ledács Kissék részéről jön a legenda arról a szőnyegről, amelyet a 18. ábrán bemutatnak és téves, helytelen adatokkal közölnek: „A XV. századból való vagy talán még korábbi szőnyeg. Ezeknek a szőnyegeknek rajza — mondják (23. o.) — egyiptomi kopt jellegű, legkevesebb rajtuk a kisázsiai jelleg és a konyai töredékhez hasonlóan primitívek.”

Ezek után már az sem lepett volna meg bennünket, ha azt állítják, hogy a „golyós-szőnyeg” nem is Kisázsiaiában készült. Az ő szemükben a konyai szőnyegek, amelyeket művészek terveztek és manufaktúrában csomóztak, kezdetlegesebbek. R. M. Riefstahl még tarthatta primitívnek, de azóta C. J. Lamm, A. B. Thacher, C. Schuster és még mások is művészileg értékelték a szeldszuk szőnyegét. Raffinált színezése (egy színnek olykor két árnyalata, amely művészi fogással, színfúgával a nyers színeket letompítják), a finom tónus, a gondos kivétel ellenére (hiszen félezer évnél tovább kibírták a nyúvást) primitív? És ők ezt valóban hiszik a kisázsiai egyik legnagyobb, legpompásabb, oly sokszor megcsodált mecset szőnyegeiről? Erdmann (i. m. p. 15.) „fejedelmi munkák”-nak nevezi őket és azt tartja róluk, hogy valami szeldszuk szultán ajándéka lehettek. Egy-egy rudimentárius szőnyegek volnának tehát a konyaiak? De hiszen a 22. oldalon maguk is azt írják, hogy műhelyben készültek, valamint megállapítják, hogy „nem nomadizáló népek gyártmányai”. (Ezek szerint ők ismernek nomád „gyártmányokat”).

Az Erdélyből ismert „csintámánis” szőnyegekkel kapcsolatban véleményünk szerint az eset a következő: 1600 táján az egyik usáki műhelyben kitűnő művészek többfajta fehér alapú szőnyeg terveztek, amelyek egyike a „csintámánis”. Közülük páratlan szép darabokat ismerünk. Így a firenzei Museo Bardiniben (közli Erdmann, i. m. Abb. 147.) vagy az egykor W. Bode birtokában levőt (Bode—Kühnel i. m. Abb. 79.). Mindkettőn a „hold és felhő” (a golyó és villám) domináns. Ezeket éppen úgy, mint a bécsi — Schwarzenberg herceg birtokában levő — golyós, villámfelhős szőnyeg, — nincs kétségünk — fegyelmezett, nagy művész készítette Usakban. Az effajta szőnyegnek hihetőleg egyszerű, népi változata az, amelyekből csupán Erdélyből előkerült kb. 10 darabról tudunk. Nem vehetjük egy kalap alá a paraszt által csomózottat és a műhelyben készültet. (A minta — a hármass golyó — a mongolok révén került Kisázsiaiába a XV. század végén; egyébként — úgy tartják — Timur Lenk címere.)

A kitérés után kanyarodjunk vissza könyvünk 22. oldalán a golyós-szőnyegről írt megjegyzésükhöz. Azt mondják, hogy az általuk közölt golyós-szőnyeg (18. ábra) tükrének sarkaiban „a koniatöredékek szegélydiszére emlékeztető rajzolat van”. (Sic! „rajzolat”). Az Iparművészeti Múzeum 1935. évi szőnyegkiállításának katalógusa szerint: „szögletes keretben virágrozetta”. Ezt a díszet Ledács Kissék — ellentmondást nem tűrve — ugyanazon oldalon fent, a 15. a. ábrán látható konyai szőnyegtöredékre vonatkoztatva, „hieroglif szalagdisz”-nek nevezik, mert „valószínűleg Osiris uaszt jogarának leegyszerűsített jelképei” mint a konia szőnyegek nagyobb részének keretdiszei, csak egyiptomi szimbolikus jelek. — A díszítésről (19. o.) helyesen állítják, hogy „nem csupán öncélú,” amiből az következik, hogy az ókori Egyiptom jelképes értelmezése a konyai szőnyegek készítése idején, 1300 táján még él Kisázsiaiában, sőt 1500 körül is jelentősebbteljes, amikor az ilyen, Szerzők szerint korai golyós szőnyegeket csomózták.

A „Ká”, az „Uzer”, az „Izisz-csomó”, Ozirisz hatalmi jelvénye az „Uaszt jogar” (13. ábra) — amelyeket sok verejtékkel kívánnak Szerzők most már a golyós szőnye-

geken is valószínűnek feltüntetni — egyiptomi hieroglif jelek és kopt díszítőelemek. De vajon mit fejeznek ki? Mi értelme lenne, ha nem tudnák, hogy pl. az Izisz-csomó Izisz istennőnek, Ozirisz isten (kit agyonvert testvére Szett) testvérhugának, egyszersmind feleségének jelvénye, akit szent tehénnek is tartottak, hiszen erre utal a 13. f. ábrán látható jelvényének két szarva is. Hihető, hogy a szigorú vallásos hitben élők imaszőnyegeikre vérfertőzők és egymást gyilkoló szimbólumait csomózták?

Az általuk közölt golyós-szőnyeg (18. ábra) keretével is baj van, nem csupán tükre sarkaival. A 22. oldalon ezt olvassuk: „A keretdísz elemeiben és elrendezésében is tökéletesen kopt jellegű apróleveles ékítmény.” Az 1914. évi katalógus (303. kat. sz.) golyós-szőnyeget apró mintájában egyezik a Szerzők által bemutatottal. Amint látjuk, Csányi és szerkesztőtársai egy szóval sem említik, hogy mintájának bármi köze is volna kopt-jellegű ornamentumhoz. Ha Szerzők szerint a kopt kapcsolat fennáll, miért nem mutatták be egy világos részletpéldával? Annak bizonyító ereje lenne. Így azonban, identifikálás nélkül (egy nagyon homályos képpel), állításuk nélkülözök a műtörténet legelemibb módszereit. A műtörténész az ilyen légből kapott, összehasonlítás nélküli állítást egyetlen szóval intézi el: blöff.

Szerzők a 23. oldalon ezt írják: „A hieroglif szalagdíszekből a további fejlődés folyamán a főleg jelképet alkotó elemek kiestek, és helyükbe csak díszítésre szolgáló elemek kerültek.” Ilyen nincs. A szőnyegen minden dísznek ideológiai értelme van; kivétel legfeljebb a XIX. sz. végén ha volt, bár az ornamentum a szecesszió alatt sem teljesen öncélú. De hiszen ők maguk állítják a 19. oldalon, hogy a díszítés a szőnyegen nem öncélú, amiből az következik tehát, hogy a Holbein-fonadékos keretdísz is, amint azt rajtunk kívül is minden szőnyeggel foglalkozó megálapította, írást jelképez.

Egyiptom és Egyiptom, se vége-se hossza. A dagályos egyiptomi romantika folytatódik, amikor — és ez felette érdekes — a 30. ábrájukon bemutatott spanyol „zsínagóga szőnyeg” keretét is (37. oldal) Ozirisz jogaival az uaszt-tal és Izisszel hajlandók összekapcsolni, holott ők maguk is elismerik, hogy: „ezeket a jeleket kufi írásjeleknek is lehetne magyarázni, mivel ilyen kufi betűk valóban léteznek, de a szegélydíszben eszközölt szimmetrikus elrendezésben nem vehetők írásnak... A leghelyesebb tehát ezt a kufi szalagdíszet is hieroglif szalagdísznek nevezni.” Végül is (47. o.) a kérdést leegyszerűsítve azt magyarázzák a jámbor olvasónak, hogy az ún. Holbein szőnyeg kerete a hieroglif keretdíszből fejlődött hellenisztikus fonadék díszítmény, de még a tükrözése is az egyiptomi-kopt díszítőművészetet mondhatják ősiüknek.

Ha az egyiptomi szőnyeg irodalmát csak félig-meddig ismerik, nyilván nem saját spekulációikba temetkeznek, hanem annak rendje-módja szerint megmondják, hogy a „damaszkuszi szőnyeg” provenienciája nyugati levél-tárakban végzett kutatások alapján már évtizedek előtt Kairóba lokalizált. Ma ezek közül a geometriai mintákat „mameluk”-ra, míg a növényi díszítéseket „oszmán”-szőnyegnek nevezzük. Azt is közölniük kellett volna, hogy a kairói szőnyeget — főleg kezdetben — perzsa iparművészek tervezték és perzsa csomózók csomózták. Ha ezt közlik, úgy elengedett volna az ezen szőnyegekkel kapcsolatos rhodosi stb. szőnyegek elméleti ismertetését, amelyről úgy látszik sejtelmük sincs.

Amikor a spanyol szőnyeg kezdetéről beszélnek (37. o.) egy csapásra két legyet ütnek, mondván: „Az ibériai félszigeten lételedett arabok a szőnyegkészítés művészetét Egyiptomból hozták magukkal, ahol a szőnyeget színné csomózással készítették.” (Ezek szerint tehát — a megállapítás apodiktikus — először: a középkorban is csomóztak Egyiptomban szőnyeget, másodsorban: színné csomózással.) A baj csak ott van, hogy a színné (perzsa) csomó több szárra, míg a spanyol mindig egy felvető szárra csomózott. Itt veszi kezdetét azután Szerzőinknél a nagy mese, mutatis mutandis. De ezt a naiv okoskodásukat hagyjuk el.

Máshol is működtetik fantáziájukat. Pl. egy XIX. századi besir szőnyeg mintáját (28. ábra) összefüggésbe

hozzák a Szent László herma (29. ábra) bizánci zománcdíszével. Mosolyra kényszerítő hiedelmüket természetesen garnírozzák, amikor (34–35. o.) arabeszk díszekhez hasonló csipkézetről beszélnek, arabeszkkrácsos kifejezéssel ködösítenek és burkoltan célzást tesznek a bizánci díszű szőnyeg néhány száz évre becsülhetőségéről. A képzeletük-szülte „egyedülálló” darab ornamentumát egyébként Orendi (i. m. II. Bd. Abb. 221.) közli. Ötven évvel ezelőtt tucatjával lehetett ilyen „bizánci jellegű díszítésű” szőnyeget Pest-Budán vásárolni. Ellenben amikor a bizánci szőnyegről való beszédnek helye lenne, vagyis amidőn az európai szőnyegkészítés kezdeteiről szólnak (36–38. o.), egyáltalán nem említik meg a bizánci szőnyeget. Nem vesznek tudomást pl. a quedinburgi egy szárra csomózott szőnyegről sem, amely 1200 körül készült (alkotója Ágnes apátnő, megh. 1203-ban), pedig ez a szőnyeg éppoly fontos a Nyugat iparművészetében, mint akár az 5. szkíta kurgán szőnyege a keleti-szőnyeg csomózása történetében.

Ledács Kiss és Szerzőtársa számára kitűnő területet szolgáltat az ábrádozásra (31–34. o.) az S. J. Rugyenko szovjet régész által felfedezett és művében (Kultura naszenyija Gornogo Altaja v szkifszkoje vremja. Moszkva–Leningrád, 1953.) ismertetett, szkíta sírban talált szőnyeg. (Ma a leningrádi Ermitázsban.)

Könyvük egyik fejezetének címe: „A kaukázusi népek szőnyegművészetének kezdetei. Perzsia.” Ebbe a fejezetbe gyömöszölték bele a szkíta, méd, perzsa és kaukázusi szőnyegekről elképzelt, motiválatlan szemleli motyójukat. De a dolog nem olyan egyszerű, amint azt kusza gondolatársításaikban elképzelték.

Mielőtt rátérnénk sántító állításaik taglalására, le kell írunk a remekművet, amelyet nem eléggé és lényegében nem pontosan ismertettek. El kell mondanunk a nagy múltra utaló művészi megoldású szőnyeg történetét.

Dél-Szibériában, néhány mérföldre külső Mongólia határától, az Altaj-hegység Pazirik völgyében, az Ulagan és Balikics folyók összefolyásánál szovjet régészek öt sírvermet ástak ki, amelyek leletei a szkíták kultúráját és magas művészeti igényét igazolják. Az egy szkíta előkelőség temetkezési helyeül szolgáló — közel két és fél-ezer éves — 5. kurgánban, amelyet rablók már részben kifosztottak, a kutatók jégbe fagyva (a fosztogatók által kitágított szellőzőnyílásokon befolyt víz megfagyott és a sírverem valóságos jégveremmé alakult) sok egyéb között, egy nyerges helyettesítő csomózott szőnyeget is találtak, mégpedig a kurgán egy mellékhelyiségében, ahová a sírrablók valamilyen oknál fogva nem hatoltak be. A csaknem ép szőnyeg színei: világos és sötétvörös, halványkék, narancssárga, barna és zöldessárga. Erősen sodrott láncfonalaiból 10 centiméterenként 120-at feszítettek ki. Egy-egy csomósor között a leszövív fonál három-négy sor. A szőnyeg tükre kettőzet. Huszonnégy négyzetre osztott, amelyekbe tervezője levelekből alkotott sugaras csillagokat (rozettákat) helyezett. (Stilizált sasnak vagy különös virágnak is gondolhatnánk, ha nem tudnók, hogy a szkíták az állat-stílus mesterei, valamint a fauna és flóra legkiválóbb naturalista ábrázolói.) A nyilván az eget szimbolizáló tükrözés körül, a szőnyeg öt keretsávja közül az elsőben, kis kazettákban totemfoltos szárnyas griffek láthatók. A következő, szélesebb sávban az óramutató irányában lépdelő hím szarvasok sora. Mágikus, rituális jelentőségük — mint ahogy az egész szőnyegé — nem kétséges. Majd ismét keskeny sáv, a tükrözés csillagszerű, de nem keretezett díszével. Az ezt követő legszélesebb keretsávban, a szarvasokkal ellentétes irányban haladó lovasok lóháton, vagy lovat vezetve. Az egyik ló és lovasa mögött kocsi-kerék látható, amellyel a szőnyeg tervezője valószínűleg azt a kocsit kívánta jelezni, amelyen — Herodotusnál olvashatjuk — az előkelő szkíta holttestét vitték törzsről törzsré a temetkezés helyéig. Az utolsó keretsávot ismét ijesztő griffek sora díszíti.

Ledács Kissék — képzeletüket szabadjárá engedve — furcsa megállapításokra jutottak. Azt írják, hogy a szőnyeg „teljesen ép”, holott egyik sarka rongyos és hiányos. „Griffmadár”-ról írnak. Ilyen az irodalomban nincs.

Az archeológia csupán griffet ismer. S. J. Rugyenko is helyesen disztigvál, amikor oroszlánggriffet, sasgriffet, leopárdgriffet, antropomorph griffet stb. említ. Szerzők szerint a szőnyegen levő griffek asszír-jellegűek, mert szárnyuk „felcsapott, előreahajló”. Mi bárhogy vizsgáljuk, ezt nem látjuk. A „... sasfeji griffmadár jellemzően ógörög meseállat” — mondják. Nem tudják, hogy az archeológiában nincs ógörög; nyilván archaikust gondoltak. A griff egyébként sem görög eredetű. A Furtwängler (Roschers Lexikon der Mithologie) kimutatta, hogy a mezopotámiai művészetből került a görög keleti-eszkedő művészetbe. (Épületen akroter (= eljesztő) mitológiai szörnyállat.)

A szarvasokról Szerzők azt állítják (32. o.): „dámvadak, amelyek szőrzete nyáron fehér pettyes, ami csak erre a szarvasfajta jellemző”. Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy Rugyenko (i. m.-ben) úgy mellékesen említi, hogy dámvadak is lehetnének, de azt is megállapítja: alakjuk, farkuk, pofájuk szerint inkább jávorszarvasok. Ledács Kissék tévednek, mert nemcsak a dámvad pettyes, a mesebeli „szarvas-kilin” szőrruhája — amint azt az ún. klasszikus perzsa szőnyegekben láthatjuk — ugyancsak pettyes (Pro Arte. II. Année. 1943. p. 264.). Pedig ezt a pettyességet ők nagyon fontosnak tartják, mert: „... a dámvadak csak Észak-Afrikában és Délkelet-Ázsiában honosak, tehát meleg, szubtropikus vidéken, a szőnyeg így nem készülhetett Északon, az Altaj-hegység vidékén, ide csak hadizsákmányként vagy kereskedelmi úton kerülhetett.” Mi azonban tudjuk, hogy pl. ajándékba is kaphatták, ha nem maguk a szkíták készítették volna.

De egyelőre maradjunk a szarvasoknál. Számos szkíta tárgyon megtaláljuk — amint Rugyenko nevezi — a „Gangesz szent virágát” a lótuszt. Vajon ezek a tárgyak — Szerzők téves okoskodása alapján — csakis Indiában vagy Egyiptomban készültek? A Pazirik táján sohasem virágzott a lótusz, de a pettyes szarvasokkal díszített tárgyak tömege, amint azt M. Griaznov (L'Art ancien de l'Altai. Leningrad, 1958.) vagy S. J. Rugyenko (Der zweite Kurgan in Pasyryk. Berlin, 1951.) munkáiban ábrázolva látjuk, nem készülhetett az Altaj hegység vidékén? A szarvasok pettyessége semmit sem bizonyít. Itáliai középkori selymekre gyakran leopárdokat, oroszlánokat, sőt pettyes dámvadakat is szőttek Luccában, Sienában és egyéb olasz városokban, pedig ezek az állatok nem élnek Itáliában. Nem vették észre, hogy ezek a szarvasok totem-állatok? (Már az őstársadalomban is ábrázolták. Titokzatos totem-foltosak. Az apró fehér pettyeken kívül nemes testrészeiket félpátkó, kör, háromszög alakú foltokkal emelték ki.) Rugyenko (i. m. 353. o. a 194. ábrán) közöl a szőnyeg egyik szarvasáról készült rajzot, amelyen jól láthatók a különös foltok. (Ledács Kissék csak nem gondoltak célpontokra?) Ezek törzsi családi jelek és védik az ugyanolyan jelekkel tetovált törzsközösség tagjait. Rugyenko (i. m. 137. o.) be is mutat ilyen szerű állat-alakokkal tetovált szkíta holttestemet. Rugyenko (i. m. CXIV. tábláján) pettyes testű, emberfeji, agancsos griffet is mutat be, amelyet egy nemez-szőnyegen talált. (Ami a pettyeket illeti, a szimbolika szerint a csillagos eget jelenti.)

Téves dolgokat közölnek (32. o.) a legszélesebb keretsávban a szarvasokkal ellentétes irányban haladó lovasokról is: „... sorban egymás után sisakos harcosok menetelnek, felszerszámozott, felnyergelt lovaikkal...” (Ha nem tudnák, a nyereg a IV. században, tehát kb. 800 évvel később vált ismertté.) Majd: „... A harcosok gyalog menetelnek, mindegyik a lova túlsó oldalán, jobb karját a lova hátára fektetve.” Nem nézték meg Rugyenko (i. m.) színes reprodukcióját? Nem volt kezükben értelmes fotó, amelyről megállapíthatták volna, hogy a lovasok egy része lovon ül? Rugyenko (i. m. 354. o. 196. ábra) rajzot is közöl a lovasok egyikéről s éppen egy lovon ülőről. A lovasok itt nem harcosok — amint állítják —, hiszen teljesen fegyver nélküliek. Nincs dárdujuk, lándzsájuk nyilvesszejük, sem tegezők. Talán öltre menve, pusztá kézzel támadnak az ellenségre? (Könyvük tábláján is fegyver nélküli „harcosokat” látunk rajzolva. A 27. ábrán pedig a teljes szőnyeg képét megfordítva

kopírozták, ami bizony baklövés, a javából.) A „menetelés” kifejezés katonákra illik. Amit pedig a szőnyegen látunk, szomorú, fastoso lovasvonulás, gyászmenet. A Szovjet Akadémia által német nyelven kiadott művésztörténet is (Allgemeine Geschichte der Kunst, Leipzig év. n. I. Bd. p. 464.) „processzióról” és nem harcosok meneteléséről beszél.

Szerzők végül bátoratlanul kerülgetve, de most már kimondják a szentenciát, hogy ti. az 5. kurgán szőnyege méd eredetű és csak délen készülhetett, amit szerintük a lovas harcosok s a pettyes dámvadak igazolnak. A lovas „menetelés”-ben ugyanis Rugyenko alapján felismerik Persepolis városának az Achemenidák korából való domborművét. (De Rugyenko nevét véletlenül elfelejtették megemlíteni.) Rugyenko is gondol a perzsa művészetre, amint mások, pl. Roman Girschmann (Ancient Iranian Art treasures. „Graphis” No. 112. 1964.) is.

És itt következik a végnélküli, zűrzavaros méd kombináció, (33. o.): „Minden valószínűség mellett szól, hogy a szőnyegkészítés akkori főfészke Média, azaz Perzsia északnyugati része volt, amely a Kaukázus déli lejtőivel közvetlenül határos, sőt Média hatalma legnagyobb virágzása idején egészen odáig kiterjedt. Ezen a vidéken tehát gördesz csomózással készítették szőnyeget”. (Mindez úgy hangzik, mint az illetett költő szavai: „Ekképpen jutottak át Lengyelországba, lengyelek földjéről pedig Indiába. Franciaország és India határos...”.) Nincs kétségük: „ugyanazzal a technikával vagyis török csomózással készítették a Kaukázus vidékén is, amit mindmáig meg is tartottak. Innen származott át azután Kis-Ázsiába is.” Ellentmondást nem tűrve állapítják meg: „A Pazirik kurgán nyírott csomózott szőnyege tehát arról tesz tanúságot, hogy a Kaukázus vidékének valóban ősi szőnyegkészítő múltja van, és minden bizonnyal itt használták először a gördesz csomózás technikáját.” Ezek szerint a médek a Kaukázusban tanulták a szőnyeg-csomózást, de lehet — mondják —, hogy a szőnyeget a szkíták i. e. a 630-as nyugati hadjáratuk során zsákmányolták, amidőn Médiát is megtámadták. Ez állításuk kedvéért szemet hunynak egy-két század eltulodásának. (A regényes zsákmányolás feltételezése — úgy tűnik — nagyon tetszik nekik, mert a 13. és 38. oldalon és még másutt is zsákmányolt szőnyegekről beszélnek.) Viszont akkor miként lehetséges, hogy „i. e. V. századból” való, amint a 27. ábrájuk aláírása is mondja?

A két és félezer év előtti kaukázusi szőnyegekből egy fikarcnyi sem maradt, Szerzők mégis azt mondják (33. o.): „mintázata sajátosan kaukázusi maradt”. A fantasztikum határa azon állításuk, hogy: „a kaukázusi szőnyegen némi perzsa befolyást állapíthatunk meg.” Ám menten meg is magyarázzák, mondván: „hiszen e terület szőnyegszövő művészete Médiában Perziáéval közös töről fakadt.” A következtetést levonva, a perzsa szőnyegszövé is Médiából indulhatott ki, noha erre éppúgy nincs bizonyítékuk, mint magára a médiaira. Közel kétezer év telt el a „szkíta szőnyeg” óta, míg nyomát találjuk XV. századi képeken a kaukázusinak és majd annyi, míg a perzsiaival találkozunk. Ám legyen, tételezzük fel, hogy a kurgánban talált szőnyeg keletkezése idején a Kaukázusban csomóztak szőnyeget; de hátha a kaukázusiak a szkítáktól vagy a perzsáktól tanulták a csomózás mesterségét?

Hogy a romantikus szappanbuborék felpattanjon, — idézzük a Szovjet Akadémia kiadásában megjelent — már említett — Művészettörténet idevonatkozó részét: „A médek művészete a mai napig alig ismert.” Néhány üres sziklasír és jelentéktelen dombormű hirdeti emléket. (Nagy kár, hogy a Szerzők Fétich Nándornak a szkítákkal foglalkozó munkáit nem vették kezükbe, akkor könyvükből sok egyéni, fantasztikus elképzelésük kimaradt volna. Amint R. D. Barnett (Persian carpets. „Illustrated London News.” July. 11. 1953. és Jan. 1. 1955.) valamint H. Jacoby (Der älteste Knüpfteppich der Welt? „Heimtex”, 1954. pp. 24. és Teppich im ewigen Eis. „Orion”, 1954. pp. 336.) tanulmányai is sok felvilágosítást nyújtottak volna számukra.)

De vessünk véget a végkimerülésig folytatott kezdetleges, ködbe vesző feltételezéseknek. A szkítákról, ennek

a különös népnek az életéről már Herodotos és Pseudo Hyppocrates informál bennünket. Azóta is sok mindent megtírtak róluk. Kultúrhistoriai és művészeti szempontból az S. J. Rugvenko és M. Griaznov vezetése alatt folytatott ásatások révén ugyancsak sok értékes eredmény birtokába jutottunk. M. Griaznov (i. m. p. 21). többek között ezt írja: „A szőrös szőnyeg az 5. kurgánban — erősen valószínű — Közép-Ázsiából származik”. Egyébként ő is „lovassok proceszióját” említi. Majd: „Evidens, hogy a Közép-Kelet művészetének volt különleges faja, amely magára vonta az altaji művészek figyelmét. Ezek nem elégedtek meg azzal, hogy egyszerűen lemásolják a nekik tetsző ábrákat, figurákat, hanem kiválasztották azt, amely legjobban megfelelt ízlésüknek, szükségletüknek, így egyes idegen díszítő elem, kifejezési forma integráns részévé vált az altaji művészetnek.” Ez a nyilatkozat vonatkozik a lovasok menetére is, sőt már érezteti annak lehetőségét, hogy az 5. kurgán vitatott szőnyegét szkiták készítették. Nézetét erősíti ki Tamara Talbot Rice kutatásai (The Scythians. New York, 1957.), aki egyenesen azt a felfogást vallja, hogy szkiták vagy szkíta törzshöz tartozók munkája. Véleményét arra alapítja, hogy a szkiták, illetve török népek megjelenése előtt Perzsiában szőnyegeket kimutathatólag nem állítottak elő. A vándorló és letelepedett szkiták az ókorban Perzsiában is készítettek szőnyeget. Művészeti tevékenységüket több archeológiai lelet és írásos feljegyzés igazolja. Ezek a szkitákhoz tartozó csoportok már i. e. 800 óta a művészet terén Iránban szerephez jutottak, az az elő-ázsiai népekkel együtt közreműködtek. Az Achemenidák idejében Perzsiában mint szőnyegkészítők jelentek meg. Rice leírja azt is, hogy Tebriztől délre, Szakizban, egy szkíta előkelőség sírjában i. e. 680–660 táján készült kb. 35 cm átmérőjű ezüst csészét találtak, amelynek szalagdiszein szarvas, nyúl, hiéna s egyéb állatok, az egymást követő öveken ellentétes irányban haladnak. A figuráknak ezt az ellentétes irányban haladó mozgását tipikus szkíta művészi felfogásnak minősíti. És itt ne feledkezzünk meg az egyik legkiválóbb szőnyegszakértő — a New York-i Metropolitan Museum Keleti Osztálya vezetője — M. S. Diamand idevonatkozó véleményéről (Peasant and nomad rugs of Asia. New York, 1961.), aki kifejezetten azt mondja, hogy: „közel-keleti hatás alatt szkíta csomózó munkája.”

Az irodalom ennek a szerintünk valamelyik szkíta kultúr-óázisban készült szőnyegnek csomózott voltát — amint már érintettük is — némiképp kétségbe vonta. Van olyan, aki felvágott hurkú bolyhosnak, a már említett szovjet akadémiái műtörténet pedig „bársony szőnyeg”-nek tartja.

Hogy ezt a szőnyeget szkiták készítették, nincs okunk kétségbe vonni. (Ledács Kissék tehetik, bár semmi tárgyi bizonyítékuk nincs. A médekről való alap nélküli ábrándozásuk semmit ér.) Valami előkelő szkíta a maga ízlése szerint szkíta csomózónál rendelhette. A szkiták nem csupán nomadizáló nép. Rugvenko beszél falvaikról, gerendákból ácsolt istállóikról, cserzőműhelyeikről. Had-seregük számára egyenruhát, felszerelést készítettek. Értettek a finom gyapjú kikészítéséhez. Tudunk aranybányáikról, olvasztó műhelyeikről. A népművészet jellegét túllépő, ránkmaradt művészeti emlékeik javarészt iparművészethez értők munkái. A Pazirik-beli kurgánokban, amely maga is elárulja, hogy kitűnően tudtak építeni, esztorgályozott fatárgyakat, bőr- és szövött holmikat, diszes ruhákat, kocsikat, lószerszámokat, bútort, fegyvert és minden felett álló művészi nemez-szőnyegeket találtak. Csodálatos érdemlő, hogy a dekoratíven, ornamentálisan stilizáltan ábrázolt állatok mozgását miként figyelték meg. Ledács Kiss és Szerzőtársa helyesen tették volna, ha kiagyalt teóriák helyett, olyan érdekes tényekre hívják fel az ismeretekre szomjas olvasók figyelmét, mint pl. hogy a szkiták két és félezer évvel ezelőtt ugyanolyan módon festették a gyapjút krappal, indigóval stb. mint ma Közép-Ázsiában festik, s rámutatnak, hogy ezen az ókori textil-csodán a színek világító ereje még ma is érvényesül.

A műkedvelői kedvtelésből született könyvből még emeljünk ki olyan valamit, amit csak felelőtlen „amatőr”

írhat le. Amikor az „erdélyi-szőnyeg”-gel kapcsolatban annak a gyermeknek elgondolásnak adnak (52. o.) kifejezést, hogy a törökországi kereskedők — a szőnyeg kelen-dőségét fokozni kívánván — úgy igyekeztek az erdélyi vevők kedvében járni, hogy székely himzések motívumait csomóztatták a szőnyegekbe, „ami — szerintük — az 52–56. ábrák kései erdélyi szőnyegein eléggé feltűnően jelentkezik” — és most ismét jön az elkódosító, bazár-mese — „persze szunnita-mohamedán szellemben kivitelezve”. De nehogy az olvasónak kétsége legyen, az 54. oldalon az 56. ábráról szólva, ezt olvassuk: „Ennél a szőnyegnél mutatkozik a legszembetűnőbbben a székely himzse minták befolyása.” Még egy a szőnyeget népszerűsítő írásban is rossz humornak tűnik ez a kijelentésük. Az ún. alligátoros ízű keretszegély, a szélesebb keretsáv virágai, a tükrös medalionja emlékeztethet valakit székely himzésre? Problémát felvetni mindenesetre könnyebb, mint megoldani. A székely himzést — amelyről a mintát állítólag vették — szembe kellett volna állítani a szőnyeggel; a művészettörténészek és néprajz-sok — minden bizonnyal — méltányolnák. Így, bizonyíték hiányában csupán tódítás. Mihálik Sándor régi kis-ázsiai szőnyegekről ír a Magyar Iparművészet 1935. évfolyamában, és beszél egy emlékünkről (amelyet a 130. ábrán Szerzők is bemutatnak): „Tükrének rajza a keleti mintaképet azonban már elveti s egy régi magyar himzésről ismert virágtóval díszítik, s — mint mondja — Erdélyben készült”. Ez a suta, bastard szőnyeg tehát nem keleti; rajta valóban felismerhető a magyar motívum.

Egyébként, hogy vagyunk akkor azokkal az „erdélyi szőnyegekkel”, amelyekből rengeteg került — nem rajtuk keresztül — Itáliába, Flandriába, Lengyelországba? A ravasz török kereskedők azokra olasz, francia, lengyel stb. mintákat csempészték, hogy könnyebben eladhasák? Az sem rossz, amit az 58. oldalon olvashatunk: „a mohamedán templomok (nota bene a mohamedánoknak mecsetjük van, nem templomuk) maguk gondoskodtak imaszőnyegekről hívők számára, hogy azok ne hozzanak magukkal semmit, tehát el se vihessenek semmit.” Magyarán mondva, ne lophassák el a szőnyeget. Persze tévednek akkor is, amidőn azt írják, hogy csak a több-fülkés imaszőnyegen jelölték meg a láb helyét. Ezt megcáfolja az a (Pro Arte anné 33. p. 109) XVIII. sz-i jordes, amely nem szaf, s rajta a láb helye mégis megjelölt. Az 58. oldalon egy ladiokról (70. ábra) szólva, ugyancsak műtörténeti tájékoztatásukról tesznek tanúságot: „A mihrábban csak mérműves díszek láthatók és a tulipánok is mérművesen stilizáltak.” Amiről a könyv írói beszélnek minden, csak nem mérmű. Vagy nem tudják, hogy a mérmű (Masswerk) fontos gótikus díszítőelem? A csúcsíves ablakba beírható, a csúcsíves ablakformához simuló, pazar kombinációból álló, ívekből formált idom, amelyből löhere motívum, rózsza és egyéb dekoratív formák alakulnak. Körzővel létrehozott — mondjuk így — absztrakt geometriai ornamentum. Csakis gótikus lehet. Ha keleti szőnyegen szerepelne, s valaki ezt felfedezné, figyelmet kellene keltnie.

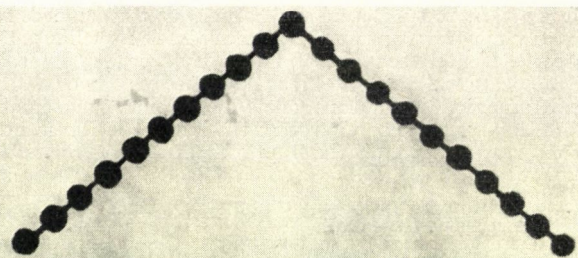
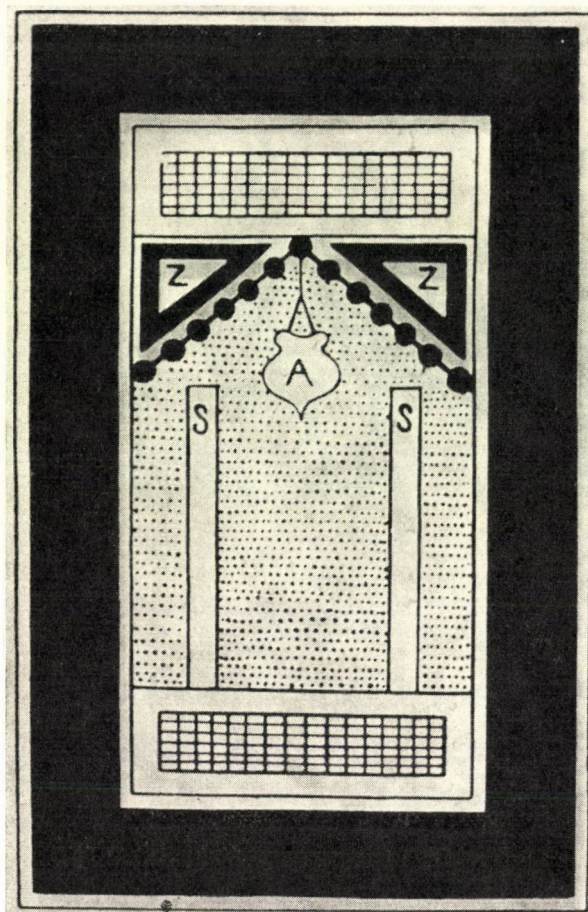
Megvallom, a könyvet lapozgatva megdöbbenett, amit az imaszőnyegekkel kapcsolatban (55. o.) a 60. ábrára vonatkoztatva olvastam: „A fülke alapszíne piros, a mihrábé fehér.” Nem, nem, — gondoltam — ez csak elírás, kapitális tréfa lehet. Talán a szemem káprázik! Ám ugyanezen az oldalon többször is így népszerűsítene-k. Pl. az 58. ábrához: „A fülke síma egyszínű, a boltív feletti rész, a mihráb pedig arabeszk.” Majd a 64. ábrára vonatkoztatva: „Imafülkéjének alapszíne piros, a mihráb krém és fehér, sokszínű virágdíszekkel.” Néhány sorral lejjebb, a 65. ábrához: „Imafülkéje piros, a mihráb virágos okker.” Az 57. oldalon a 67. ábráról: „... oszlop-szalagra támaszkodik az egyszerű vonalvezetésű mihráb.” Hogyhogy, oszlopszalag? A műtörténetben ilyen is van? Az idézetek alapján megállapíthatjuk, hogy Szerzők szerint a mihráb a fülke fölött van. Tehát nem tudják milyen a legmindennapibb szőnyeg; nincsenek tisztában az imaszőnyeg beosztásával, legelőbb formái kérdéseivel.

Az imaszőnyeg jellegzetessége általában az építészet-ből kölcsönzött formák alapján alakult ki. Középet az

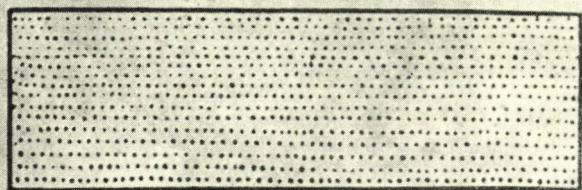
oromzatos (boltíves) fülke, azaz a mihráb uralja. A mihráb felett két oldalon ún. „cvikli”, azaz csegey látható, amelyek gyakran a fülke felett falmezőt, ún. boltmezőt alkotnak. A boltmező alsó, a mihráb felső vonala — a boltív — lehet egyenes, lépcsős, íves stb. vonalú. A fülke fölött és alatt olykor téglalap alakú frizt (panelt) is találunk. A boltmezőt, a frizeket, az ezek által körülzárt

975. sz. ábráját, amely szemléltetően mutatja be az imaszőnyeg beosztását.

Mindezek után ne csodálkozzunk azon a teljes zűrzavaron és furcsaságokon, amelyek ennek a lehangoló könyvnek (majdnem mulatságost írtunk) csaknem minden oldalán szembeötlenek. A régies egyszerűség szerintük (42. o.) archaikus primitívség. Ugyanezen az oldalon



Der Giebel



Mihrab oder Gebetnische



Das obere und untere Panel

A Ampel oder Kanne.
S Säulen.
Z Zwickel.

Az imaszőnyeg beosztását bemutató ábra Julius Orendi „Das Gesamtwissen über antike und neue Teppiche des Orients” c. (Bd. I–II. Wien 1930) művében

fülkét, azaz mihrábot egybefoglalja a szőnyeg kerete, amely gyakran több sávós, több szegélyes. A mihrábon belül gyakori az oszlop, amelyekre a boltív támaszkodik.

Szerzők egész biztosan nem vettek kezükbe kézikönyvet, ahol tanulmányozhatták volna az imaszőnyeg elrendezését. Pl. ugyanaz a kiadó (Gondolat) — ahol könyvüket megjelentették — kiadta Molnár József és D. Egyed Edit (Az Iszlám művészete. Bp. 1959.) könyvecskéjét, amelyben olvashattak volna egy és más hasznosat a mihrábról. Az Iparművészeti Múzeum 1914. évi szőnyegkiállítási katalógusában az 58., az 1935. évben a 9. oldalon megtalálhatták volna az imaszőnyeg pontos meghatározását. H. Jacoby (Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Leipzig 1923. p. 9.) a következőket írja a könyve 44. tábláján közölt kisázsiai szőnyeghez fűzött megjegyzésében: „Auch in der Zartheit der Farben . . . das Feld um das Mihrab ist gelb.” Ugyanő a 121. oldalon könyve 40. táblájához: „Ein doppeltes Mihrab bildet vier (hellblaue) Ecken, die mit Streublumen gefüllt sind.” És így tovább ugyanígy felsorolhatnók még Bode — Kühnel, Neugebauer — Troll, Joseph Soustiel, Mohamed Mustapha, Ivonne Brunhammer stb. stb. idevonatkozó magyarázatát. Helyette közöljük Orendi (i. m. II. Bd. p. 270.)

azt állítják, hogy az ún. sarkányos (örmény)-szőnyegek a XVII. században készültek, holott K. Erdmann (i. m. Abb. 96.) bemutat egy 1500 körülit. Már azon sem csodálkozunk, hogy a legnagyobb perzsa lírikust, Hafizt (65. o.) arab költőnek mondják. Ugyanezen az oldalon „valódi gubóselymet” emlegetnek. Tudomásunk szerint a selyem ha valódi, úgy csakis „gubóselyem”; helyes elnevezése: hernyóselyem.

Arról viszont nincs tudomásunk, hogy Milánóban a viághírű Museo Poldi Pezzolin kívül (97. o.) egy Pozzuoli Múzeum is van. A 28. oldalon a Spedale S. Maria della Scala helyett a „Spedale della Scala kórházban” olyan, mintha azt mondanók: a Rókus kórház kórházában. A 31. oldalon: „. . . bőven rendelkeztek a hegyvidéki tenyészállatok gypjával”. (Tenyészállatok?) Hanyag meghatározás a könyvben az is, amikor a 174. ábrán levő, a XIX. sz. első feléből való szőnyeget a 120. oldalon a kazak nagyon jellemző darabjának tartják, ikerdarabját (131. ábra) viszont, mint kisázsiai bergamát mutatják be. Mindkettő tipikus kazak szőnyeg, éspedig a megejtően kedves karacsóf fajta.

Ne botránkozzunk meg azon, hiszen apró hibácska, hogy náluk a virágfüzér (feston) (57. o.) „hosszú csokor”.

Ne bosszantson senkit a stíluszavar, amikor a XV. századi festészetet (47. o.) középkorinak jelzik. Bennünket már az a lapszus sem lep meg, hogy (40. o.) ezt közlik: „a XVI. század ún. szafida csomózásával kezdődött a szőnyegszövés középkori felvirágzása”; hogy a 107. ábrán bemutatott vázás-szőnyeget (a berlini Staatliche Museen tulajdona volt, 1945-ben elégett) a Múzeum igazgatójával, — Erdmannal — szemben (i. m. Abb. 73) nem dél-, hanem nyugat-perzsiainak tartják; hogy a 73. ábra egyike megfordítva került könyvükbe.

Szerzők szerint (6. o.) a szőnyegkészítés Európában nem vált népművészetté. Lehetetlen, hogy ne hallottak volna a besszarábiairól, a pirotiról, a székely festékesről, a torontáliról. Nem tudják, hogy a keresztényekké vált mórók (portugálok), még a XVII. sz.-ban saját használatukra csomózott pompás szőnyegek népművészet a javából? Úgy látszik nem ismerik a skandináv „rye”-t (finnül ryijy), a m²-ként 30–60 ezer csomós, hosszú sörteű szőnyegfajtát. A XVI. század óta több színű, s főleg halászkok, vadászok használták takaróként. (Házi használatban ágytakaró.) A „rye” mintája rendszeren absztrakt ornamentumú. Ismerünk figurális finn szőnyeget is. Ezek a szőnyegek a népi és iparművészeti alkotásokra jellemző neveket is viselnek, így: Merja (női név), Virvatuli (lidércfény), Öinen lehto (éjszakai erdő) stb. A Skandináv államokban évszázadok óta anyákról lányaikra öröklődött technikával készült, és még ma is népművészet. Olyanok a maguk pazar poétikus színeikben, mint a mesék, népi legendák háttere. Északon ma is készül effajta szőnyeg. Újabban a legkitűnőbb művészek tervezik, manufaktúrákban csomózzák, és leginkább faliszőnyegként alkalmazzák. Szerény véleményünk szerint ezek a konkrétumok az ismeretterjesztő írásműbe inkább beleillettek volna, mint a kódos távolba vesző képzelmények.

A hibáktól hemzsező könyv súlyos hiánya, hogy összefoglaló bibliográfiát sem közöl. A szőnyeggel foglalkozni kívánó ennek hiányában nem kap indítást, a kutató viszont szeretné tudni, kiknek, kinek az írásából merítették a sok tévedést, falsifikációt, s mivel erre választ nem kap, a hibák a Szerzők lelkén száradnak. Amire a szövegben vagy a lap alján utalnak, szinte semmi és gyakran csonka. (Pl. 19. o.: Kurt Erdmann: „Arabische Schriftzeichen als Ornamente . . . Abhandlungen 1953. 9. szám.” Milyen Abhandlungen? Bécsi, berlini, leipzig; múzeumi, vagy akadémiai kiadvány? Olykor bántóan hiányos a forrásmunkákra való utalás. Pl. a J. Végh és Ch. Layer szerkesztette, világhírűvé vált remekművet (7. o.) röviden így idézik: Végh J.: Tapis Turcs. Layer Károly nevét egyszerűen elhagyják, pedig a címlapon olvashatták volna, ha a kezükben lett volna. Számos angol, francia, német, török, holland, amerikai munkát sorolhatnánk fel, amelyekben mindkettő neve szerepel. Mit szólna Ledács Kiss, vagy Szűtsné, ha valakinek eszébe jutna könyvüket idézni, és egyikük szerzőségét elhagyná? Nem is „30 színes képet”, mint Ledács Kissék állítják, hanem 30 táblát (tökéletes illúziót keltő, színes reprodukciót) tartalmaz, és szövegében rövid, de magvas képet ad az „erdélyi-szőnyeg”-ről. Végh és Layer tisztában voltak a mihrábbal, és nem állítják azt a botor képtelenséget, hogy az „erdélyi szőnyeg” utánozza az erdélyi szőttest, írást, úríhmézést.

Helytelen az is, hogy az Iparművészeti Múzeum szőnyegkiállításai katalógusainak szerkesztőit nem említik munkájukban. Az 1914. évi (erdélyi szőnyegekkel ren-

dezett) budapesti kiállítás, az 1891. évi bécsi és az 1910. évi müncheni kiállítás mellett, világviszonylatban is a legnagyobb szabású volt, amelyet kisázsiai anyaggal túlszárnyalni szinte elképzelhetetlen. Csermely Sándor és Layer Károly közreműködésével Csányi Károly szerkesztette. (Radisics Jenő sokban megszívlelendő, okos előszót írt hozzá.) Ez a tudós-együttes a kisázsiai szőnyeggel kapcsolatban rendszeres úttörő kutatást végzett. Az anatóliai szőnyeget úgy differenciálta, hogy megállapítása még ma, fél évszázad után is helytálló, és a szőnyegszakértők szinte mindenütt elfogadják. Egészen helytelen, hogy az 1935. évi „régí kisázsiai-szőnyegek”, valamint a „régí perzsa szőnyegek” 1936. évi kiállításáról — amelyek katalógusai Layer Károly, Mihalik Sándor és Csernyánszky Mária munkái — említést sem tesznek. Ledács Kiss és Szerzőtársának nem volt kezében ez a két katalógus? Vagy nem tartották érdemesnek áttanulmányozni és a szerzőket megnevezni? Pedig vezetője rendkívül tanulságos, mert — bár röviden —, de mindkettő hibátlanul feloleli a keleti szőnyeg történetét. Ha foglalkoztak volna vele, képzelgéseik lelohadtak. Éber Lászlónak, a Giergl gyűjteménnyel kapcsolatos tanulmánya, Mihalik Sándoré, az Erdélyben készült szőnyegről, Csernyánszky Mária az erdélyi-szőnyeggel foglalkozó kutatásainak összefoglaló eredményei, Mihalik Gyulának és Török Kálmánnak az Iparművészet Könyvé-ben írt nagy tanulmánya (távolabbi szempontból nézve, sok tekintetben még ma sem elavult) megemlétesének egy ilyen népszerűsítő könyvben helye lenne. A kétezres éves ide-oda ugrálások, nyakatekert találgatások, mesék, okoskodások, fantazmagóriák (az egyiptomi, a szkíta, a kaukázusi stb. szőnyeg terén) helyett, a magyar tudósok megérdemelték volna nevük és fáradságos munkájuk megemléését. Hiszen ők nemcsak úgy, mellékesen, vasárnap délutáni szórakozásként úzik és úzták a műtörténetet, a szőnyeggel való bűvárkodást.

Nem közölnek Szerzők — néhány kivétellel — külföldi irodalmat sem. Például Julius Lessing munkáit is kihagyták, aki a szőnyegtudományt elindította. (Ő kísérelte meg festmények alapján a szőnyeg datálását.) Hallgatnak A. Riegl, J. K. Mumford, C. E. C. Tattersall, A. U. Pope, A. F. Kendrick, M. S. Dimand, A. U. Dilley, I. Schlosser, J. Orendi, M. Campana stb. műveiről. Amint azt is titokban tartják, hogy Bode—Kühnelék első vagy negyedik kiadású szőnyegkönyvét használták-e? Ám ne firtassuk tovább a hiányosságokat, nincs rá terünk.

Noha a szőnyeg ismerete a művészettörténetnek esoterikus felkészültséget igénylő területe, a szőnyegművészet mégis közkincs. Mindenki kedve szerint véleményt alkothat róla. De azt a látszatot kelteni, hogy értünk a keleti szőnyeghez, vagy egy szépen csomagolt könyvben a laikust tévedésbe ejteni, ahhoz nincs jogunk, és nem is lelkiismeretes cselekedet!

Ledács Kiss és Szűtsné Brenner Klára könyve könyvünk találatot. A felsorolt hibák, a hozzáfűzött glosszák bizonyítják, hogy nem felel meg céljának. Pedig hézagpótló és — amint a 8. oldalon fogadkoznak — „ízlelést fejlesztő” kívánt lenni. Tegyük pontot recenzióink végére. Ne foglalkozzunk tovább ezzel a tudományos látszatot keltő könyvvel, amelyről ítéletünk elmarasztaló. Búcsúzóul idézzük a sirázi Hafiz—szőnyegbe csomózott — egyik mondását: „Beszélj okosan, vagy hallgass bölcsen.”

Jajczay János

AZ 1963. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

A bécsi Marie am Gestade templom hat kóruszobrárról, amelyek a XIV. század második felében készültek és az akkori osztrák szobrászat jelentős darabjai, ír Antje Kosegarten. 13 képpel. (1. 1.)

Stift Kremsmünster gazdag gyűjteményei közül elsőnek a fegyvergyűjteményt állították fel új elhelyezésben, restaurálták a tárgyakat és újra katalogizálták az egész anyagot. Erről referál Bruno Thomas. 14 képpel. (12. 1.)

A németalföldi műemlékvédelem történetét a középkortól napjainkig ismerteti R. Mischke. 14 képpel. (26. 1.)

Gregorio Guglielmi eddig ismeretlen, szignált és datált porréját „Bildnis des Chevalier de Sachse”, mely a szász királyi család tulajdonában volt, ismerteti W. Hentschel. 1 képpel. (36. 1.)

Öt évi szünet után, 1962-ben Erfurtban ismét összeült a munka-kongresszusa a Corpus vitrearum medii aevi c. átfogó monográfiagyűjteménynek, mely a középkori üvegfestéssel foglalkozik. Ebből az alkalomból üvegfestmény kiállítást is rendeztek. E. Prodl-Kraft referátuma. 1 képpel. (38. 1.)

A szerkesztőség elvi állásfoglalása a helyreállítások terén. Ellenezné a rekonstrukciót, ha nem lennének a tapasztalatok a „semlegesítő” helyrehozatal vértelensége és az „alkotó” műemlékvédelem vakmerősége láttán olyan szomorúak. Ezért a hű rekonstrukciót tartják az egyedüli járható útnak, mert ez biztosítja „az egységet és a művészi zártságot”. (49. 1.)

A bécsi Tudományos Akadémia dísztermében az 1961. évi tűzvéz alkalmával megsemmisült Gregorio Guglielmi tetőfreskó rekonstrukciójáról ír O. Demus. 6 képpel. (50. 1.)

A bécsi Unterer Belvedere márványterme Martin Altomonte tetőfreskójának restaurálását ismerteti W. Blauensteiner. 19 képpel. (52. 1.)

Aflenz gótikus plébániatemplomának belső restorálásáról referál G. Kodolitsch. 12 képpel. (59. 1.)

Jakob Prandtner egy St. Pöltenben álló műve műemlékvédelem alá helyezésének fejleményeit ismerteti F. Eppel. 2 képpel. (68. 1.)

Stift Kremsmünster gazdag gyűjteményének újra felállítására folyamán a fegyvergyűjtemény után a Kunstkammert rendezték be újból. Anyagát főleg a kisplasztika és ötvösművészet tárgyai képezik. Erwin Neumann referátuma. 14 képpel. (69. 1.)

A dokumentáció, különösen a fényképezéssel összekötött, szerepéről a restaurálásnál ír Heinz Althöfer. 6 képpel. (81. 1.)

Az 1962-ben Erfurtban megtartott „Corpus Vitrearum Medii Aevi” kongresszusról referál G. Frenzel és E. Prodl-Kraft. Az üvegfestmények számos részleteiről 1 színes és 36 fekete képpel. (93. 1.)

A műemlékvédelemről Izraelben ír Dr. A. Hiram építés. 13 képpel. (115. 1.)

Pataky Dénes: Zeichnung und Aquarell in Ungarn c. művét méltatja E. Gasselseder. (123. 1.)

Két bécsi Sterngasse-beli háznak, melyek alatt római falazatokat találtak, lebontását ismerteti H. Ladenbauer-Orel és A. Kieslinger. 8 képpel. (126. 1.)

Klagenfurt városrendezési terveit közlő cikk, képekkel és tervekkel. (130. 1.)

Hirt krajnai helyiségben álló volt magaskemencét, részben lakóházzá átalakítva, mutat be a cikk. 2 képpel. (142. 1.)

A tirol Pfaffenhofenben a plébániatemplomban végzett ásatások 1310-ben épült templom maradványait tárták fel. 6 képpel. (148. 1.)

Mautern N. Ö.-ben talált késő római agyagedényeken levő jeleket teszi közzé Herbert Mitscha-Märheim. 10 képpel. (153. 1.)

A carnuntumi táborról közöl újabb megállapításokat Hermann Vitters. 6 képpel. (157. 1.)

A Laurentius-kápolna Imstben és a Martinskirche Linzben feltárási munkáiról referál Rudolf Egger. 3 képpel. (164. és 165. 1.)

Cividale dómjában levő Calixtus keresztelőjébe beépített Sigvald-kölapot ismerteti Erika Doberer. 4 képpel. (168. 1.)

Göttweig apátság egy Karoling korbeli zsoltáros-könyvének ornamentikájával foglalkozik Kurt Holter cikke. 8 képpel. (174. 1.)

Alle und moderne Kunst

A bécsi gobelinyűjtemény „A 12 hónap” c. sorozata Teniers David II. (1610–1690) és David III. (1638–1685) kartonjai után. Hans Vlieghe tanulmánya. 6 képpel. (I–II./ 11. 1.)

I. C. Schletterer 1757-ban Sonntagberg oltára részére készült és Donner angyalaira emlékeztető márvány-angyalait mutatja be Franz Windisch Grätz. 9 képpel. (16. 1.)

A Bundesdenkmalamt műhelyeiben restaurált képeket és szobrokat közöl M.–W.G. 15 képpel. (29. 1.)

Luca Giordano rajzai, az Albertina új szerzeményei. Az 1962-ben elhunyt Prof. E. Schaffran cikke. 2 képpel. (51. 1.)

Ignaz Günther egy ismeretlen 1770 körüli madonnájáról írt tanulmányt Gerhard Woeckel. 12 képpel. (III–IV./ 2. 1.)

Boroszlóban, a XVIII. század első felében működött szobrászok műveit mutatja be Adam Wiecek. 14 képpel. (10. 1.)

A XVII–XVIII. századi latin-amerikai koloniális festészetről ír Viktor Frankl. 11 képpel. (20. 1.)

Krisztus az „Astkreuz”-on a címe Ostfried Kastner tanulmányának, mely főleg egy francia példánnyal foglalkozik. 9 képpel. (26. 1.)

Dél-tirolói világi falfestményeket mutat be Otto Lutterotti. 9 képpel. (V–VI./ 5. 1.)

Tirol falfestményeket, főleg Maulbertsch-től, ismertet Magdalena Weingartner. 8 képpel. (17. 1.)

Paul Troger művekről Olaszországban értekezik Garas Klára. 4 képpel. (23. 1.)

A boroszlói XVIII. századi szobrászattal foglalkozó cikkének II. részét közli Adam Wiecek. 11 képpel. (26. 1.)

Parmigianinóról mint rézkarcolóról ír Konrad Oberhuber. 7 képpel. (33. 1.)

Csernyánszky Mária: Ungarische Spitzenkunst c. magyar csipkékről szóló könyvét méltatja Schlosser. (56. 1.)

A prágai vár régi képállományát feldolgozzák és meghatározzák. A munkát vezető Jaromir Neumann az eddig meghatározott Veronese, Tintoretto, Pordenone stb. képekről referál. 12 képpel. (VII–VIII./2. 1.)

Franz Sigris képeiről a prágai nemzeti képtárban értekezik Pavel Preiss. 9 képpel. (12. 1.)

Alsó Ausztriában az utóbbi években rendezett kiállításokról ír Rupert Feuchtmüller. 16 képpel. (22. 1.)

Középkori spanyol művészetet tartalmazó bécsi magángyűjteményt ismertet Wilhelm Mrazek. 8 képpel. (27. 1.)

A prágai vár meghatározott képeiről szóló cikkének II. részét közli Jaromir Neumann. 12 képpel. (IX–X./11. 1.)

Rokokó-kályhák remekbe készült példányait a brühli Augustusburgban mutatja be Gerhard Woeckel. 13 képpel. (19. 1.)

Az ikonok művészetéről ír Karl Schwarzenberg. 5 képpel. (XI–XII./3. 1.)

A löcsei főoltár problémái körüli kutatásairól referál Vojtech Tilkovsky. 12 képpel. (9. 1.)

Bustelli porcelán figuráiról ír müncheni kiállítása alkalmából Hans Sedelmayr. 10 képpel. (16. 1.)

Gerhard Woeckel rokokó-kályhákrol Augustusburgban szóló cikkének II. része. 22 képpel. (22. 1.)

A bregenzi „Barock am Bodensee”-kiállítás képeiről referál Gerhard Woeckel. 7 képpel. (46. 1.)

Der Münster

A legnagyobb európai ikon-gyűjtemény, Dr. Siegfried Amberg svájci orvosé, Recklingshausenben, a Kunsthalleben került bemutatásra. (75. 1.)

Claude Lorraine-nek 75 éve lappangó festménye „Sz. Pál Róma felé hajóra száll” Birminghamben felbukkant egy munkás tulajdonában, aki azt egy árverésen 10 fontért vásárolta, és tisztításra a helyi múzeumnak adta át. A múzeum 4000 fontért fogja most a képet megvásárolni. (75. 1.)

A bécsi Tud. Akadémia dísztermének tetőfreskója, melyet Gregorio Guglielmi festett, tűz folytán tönkrement. Most fotók alapján Prof. Paul Reckendorfer vezetése mellett restaurálják. (75. 1.)

Goldbach bei Überlingen a. B. román kori kápolnájában a reichenauai iskolához tartozó művész által a X. században készített falfestmények restaurálását befejezték. (75. 1.)

Nemzetközi képzőművészeti monogram-lexikon jelenik meg rövidesen de Gruyter kiadónál Berlinben, Franz Goldstein, Wien-Rodaun szerkesztésében. 18 000 művész kb. 80 000 szignatúráját 1850-től napjainkig fogja tartalmazni. (76. 1.)

Eduard Trautschold, kölni műkereskedő (Boerner & Co), aki mint műtörténész a Thieme–Becker lexikon kb. 40 cikkét írta, az Albertus Magnus egyetem Dr. h. c.-vá avatta, és tiszteletére Festschrift jelent meg. (77. 1.)

Andreas Angyal: Die slawische Barockwelt c. művét (E. A. Seemann, Leipzig kiadv.) méltatja Dr. E. Hempel. (78. 1.)

A bécsi kincstárban, a német birodalmi ereklyék között őrzött „szent lándzsa” ikonográfiáját állította össze Albert Bühler. 34 képpel. (85. 1.)

Egy archeológus csoport Prof. Julio Ripamonti vezetése alatt Amman jordániai fővárostól délre egy 45 m magas és 35 m széles kb. 1250-ben i. e. épített piramist ástott ki, amelyet esetleg Mózes sírjának lehetne tekinteni. (140. 1.)

Egy hosszabb ideje már várt mű Prof. Antonio Morassi: G. B. Tiepolo festményeinek teljes katalógusa, Phaidon Press, London 1962. megjelenéséről szóló híradás. (142. 1.)

A müncheni Galerie Ilas Neufert, főleg saját tulajdonát képező 200 ikonból rendezett kiállítást. Két német

múzeum, főleg az ikon-múzeum Autenried-en és 7 német magángyűjtemény kölcsönzött ikonokat. A katalógust 80 illusztráció díszíti. (210. 1.)

Spanyol és francia múzeumok konzervátorai találkoztak Biarritzban és Bayonne-ban, hogy befejezzék egy katalógus előkészítését, amely a baszk terület műemlékeit, amelyek 24 spanyol és francia múzeumban vannak szétszóródva, együttesen fogja bemutatni. (211. 1.)

Az Európa-tanács által 1962-ben Barcelónában és Santiago de Compostelában rendezett „Román kori művészet” c. kiállítás katalógusa 726 oldal szöveget és 96 illusztrációt foglal magába. (213. 1.)

A Volkswagen-művek Wolfsburg nevű városa évenként 10 000 márka összegben ír ki díjakat képzőművészeti művek jutalmazására. (217. 1.)

Az antik és a korai keresztény szimbólumok összefüggéseiről értekezik Ludwig Voelki. 92 képpel. (233. 1.)

D. H. Herberger, A. Sturm és A. Verhelst, XVIII századi szobrászok műveit Nasgenstadt plébániatemplomában ismerteti A. Schahl. 10 képpel. (317. 1.)

Dominikus Herberger, XVIII. századi szobrász munkásságáról a Bodensee környékén ír Elisabeth Reiner-Ernst. 10 képpel. (323. 1.)

A nürnbergi Germanisches Museumban kiállították Heinz Kisters magángyűjteményének 60 gótikus német és 30 ugyanezen korból származó németalföldi képét. A gyűjtemény teljes állománya ennek háromszorosa. (361. 1.)

P. O. Rave összeállította a Festschriftenben található cikkek jegyzékét. 5865 cikk 1200 Festschriftben. (366. 1.)

Hans Wichmann szerkesztésében megjelent a Bibliographie der Kunst in Bayern I. kötete. 18 000 címszóval. Norbert Ljék ismertetése. (366. 1.)

Bassanóban Marco Ricci kiállítást rendeztek, amelyen a művész 237 műve volt látható. (434. 1.)

Kunstchronik

Michelangelo lappangó fiatalkori feszületét véli Margrit Lisner a firenzei Sto. Spirito kolostor feszületében felfedezni. 5 képpel. (1. 1.)

Az 1962.-i haarlemi Frans Hals kiállítás néhány művével foglalkozik Sturla J. Gudlaugsson. 3 képpel. (3. 1.)

Gertrude Coor: Neroccio de' Landi-ről írt könyvéről közöl tanulmányt Günther Passavant. (10. 1.)

Melchior Lorck, XVI. századi flensburgi mester, aki hosszabb időt töltött Konstantinápolyban is, rajzait állították ki Koppenhágában. Wolfgang J. Müller referátuma. 2 képpel. (33. 1.)

A német „Entartete Kunst” néven 25 év előtt a modern irányzatok múzeumokból eltávolított műveiből rendezett kiállítás részleges rekonstrukciójával mutatták be ezeket a műveket Münchenben a Haus der Kunst-ban. Annemarie Dube-Heynig referátuma. (38. 1.)

W. R. Krelly: Simon Vouet könyvét méltatja Wolfgang Fischer. 1 képpel. (40. 1.)

A stockholmi Nationalmuseumban rendezett „Venecei művészet” kiállítást ismerteti Fritz Heinemann. 6 képpel. (61. 1.)

Giuliano Briganti: Pietro da Cortona-ról írott könyvét méltatja Karl Noehles. 6 képpel. (95. 1.)

Xanten-ban a Sz. Viktor apátsági templom alatt kiásott IX. és X. századi falmaradványokról referál Hugo Borger. 10 képpel. (117. 1.)

Hermann Voss méltatja W. G. Constable fontos két-kötetes munkáját Antonio Canal-ról. 3 képpel. (142. 1.)

A speyeri dóm tető- és orom-kiképzéseiről ír tanulmányt Hans Erich Kubach. 10 képpel. (149. 1.)

Johann Lucas von Hildebrandt által tervezett Altenbiesen-kastélyról ír Joachim Holz. 4 képpel. (177. 1.)

Az ásatástudománnyal foglalkozó Keldewey-Gesellschaft 22. gyűléséről referál Fritz Oswald. (180. 1.)

A 21. nemzetközi művészettörténeti kongresszus „Stílus és tradíció a nyugati művészetben” főtemával 1964. szept. 14–19-ig Bonnban lesz megtartva. (205. 1.)

A Kisters magángyűjtemény korai német és németalföldi képeinek nürnbergi kiállításáról írt beszámolóit Paul Pieper. 3 képpel. (205. 1.)

A düsseldorfi Kunstmuseumról, melynek csak a grafikai osztálya 70 000 lapot őriz, 50 éves fennállása alkalmából ismertetést közöl Heinz Althofer. 1 képpel. (211. 1.)

Főiskolák és kutatóintézetek elkészült és készülő disszertációi. (212. 1.)

Vittore Carpaccio műveiből a velencei Doge-palotában rendezett kiállítást ismerteti Fritz Heinemann. 1 képpel. (237. 1.)

A dortmundi gyűjtemények Schloss Cappenberg-ben rendezett kiállítását ismerteti Paul Pieper. 3 képpel. (246. 1.)

England und Kurpfalz címmel Heidelbergben rendezett, Elisabeth Stuart alakja köré csoportosított kiállításról ír A. von Reizenstein. 1 képpel. (248. 1.)

Második „Piemonti barokk”-kiállítást rendeztek Turinban, melyet Günter Passavant cikke foglalkozik. 2 képpel. (265. 1.)

„Barockmalerei am Bodensee” címmel Bregenzben rendezett kiállítást ismerteti Bruno Bushart. 2 képpel. (276. 1.)

A nyugatnémet műemlékvédelmi szakemberek ezidei gyűléséről, amelyen a szomszédos államok képviselői is részt vettek, referál Heinrich Kreisel. (293. 1.)

Van Dyck „Sz. Sebestyén mártírja” c. képének ismeretlen vázlatát közli Hermann Voss. 4 képpel. (294. 1.)

Edvard Munch művészi hagyatékát szülővárosának, Osló-nak hagyományozta, és ott most megnyílt a Munch múzeum. Lilli Martins ismertetése. 1 képpel. (297. 1.)

Az 1964. szept. 14–19. Bonn-ban „Stílus és hagyomány a nyugati művészetben” címmel megtartandó 21. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus programja. (321. 1.)

Anton Graff, XVIII. századi német arcképfestő halálának 150. évfordulója alkalmából a berlini Nationalgalerie kiállítást rendezett, amelyen a művész 72 portréfestménye, 3 tájképe és 36 rajza volt látható. A 108 oldalas katalógus 48 művet reprodukál. (323. 1.)

Deutsche Kunst- und Denkmalpflege

A müncheni Nationaltheater bombatalálatok folytán szükségessé vált újjáépítését ismerteti Min. Rat. Karl Fischer, a munkálatok egyik építész. 21 képpel. (1. 1.)

Kassel Friedrichsplatz-jának rekonstrukcióját a Bilka-áruház építésével kapcsolatban ismerteti Hans Feldkeller. 17 képpel. (19. 1.)

Weltenberg benedekrendi kolostortemplomának pazar gazdagságú barokk belsejét 1960–62-ben restaurálták. Az 1718-ban avatott templom képeit Cosmas Damian Asam festette, Aegid Quirin Asam készítette a szobrokat, a stukkókat, és tervezte a belső berendezést. 12 képpel. (31. 1.)

A német műemlékvédelem szakemberei Rheinland-Pfalz tartományban tartották összejövetelüket, amelyen számos külföldi szakember is részt vett. A helyrehozott templomok sora az illusztrációkon látható. 17 képpel. (50. 1.)

Az osztrák műemlékvédelmi szakemberek összejövetelüket Innsbruckban tartották meg külföldi vendégek részvételével. Heinrich Kreisel referátuma. 11 képpel. (74. 1.)

Hans Breyer a fizika szerepét az építészetben és a műemlékvédelemben tárgyalja, és a vonatkozó irodalmat ismerteti. (85. 1.)

A Stadtwaage c. épület felépítését Bremenben ismerteti Rudolf Stein. 12 képpel. (101. 1.)

Régi épületek külső színezéséről ír Heinrich Kreisel. 16 képpel. (111. 1.)

A szín az építészetben. Rudolf Pfister tanulmánya. (137. 1.)

A könyvismertetések között szerepel Garas Klára: Maulbertsch-könyvének méltatása Tilmann Breuer-től. (149. 1.)

Referátum a Német Szövets. Köztársaság műemlékvédelmi szakembereinek Mainz-ban 1964. jan. 22. és Wiesbadenben márc. 20-án megtartott értekezletéről. (151. 1.)

Zeitschrift für Kunstgeschichte

A XVIII. századi francia kerttervezéssel és kerti épületek tervével foglalkozik Johannes Langner cikke. 40 képpel. (1. 1.)

A Bolognában megtartott seicento kiállítás anyagához fűz megjegyzéseket Erhard Schaar. 4 képpel. (52. 1.)

A német nyelvterület Ottó-korabeli könyvfestészetével 970–1070 között foglalkozik Wilhelm Messerer tanulmánya. (62. 1.)

Francesco Salviati három tetőfreskója a velencei Palazzo Grimani-ban. Michael Hirst tanulmánya. 20 képpel. (146. 1.)

Die Malerei und Graphik der Dürerzeit in Franken címmel az 1945–1962 közt megjelent ilyen tárgyú irodalmat állította össze Peter Strieder. (169. 1.)

R. Palluchini: La Pittura veneziana del Settecento c. művét méltatja Nicola Ivanoff. (188. 1.)

Detlef Heikamp tanulmánya részben a firenzei Uffizi-képtár Tribuna termének történetével, részben a firenzei és németországi Kunstschränk-nak nevezett asztalos-remekművekkel foglalkozik.

Mint minden évben, az év művészettörténeti bibliográfiáját találjuk meg Hilda Lietzmann összeállításában. (270. 1.)

E. Berckenhagen referátuma. 1 képpel. (323. 1.)
Ph. Pouncey és J. A. Gere: Raffaello és körének rajzai a British Museumban c. művét ismerteti Rolf Kultzen. 3 képpel. (339. 1.)

Pantheon

G. B. Tiepolo 1730–1740 közötti korai rajzaiból publikál Lili Fröhlich-Bume, amelyek a Mannaszedők a Melchizedek áldozata c. művéhez készültek. 6 képpel. (3. 1.)

A Kress-adomány a North Carolina Museumnak Raleigh-ben a tárgya Paul Wescher cikkének. Összesen 68 festményről van szó, melyekből 38 a XIV. és XV. századi olasz iskolákhoz tartozik. 8 képpel. (8. 1.)

Néhány toszkánai festő, Vasari, Vanni, Folli vázlatait közli Peter Anselm Riedl. Az illusztrációk között szerepel Vasari Kánai menyegzője a budapesti Szépművészeti Múzeumban. 11 kép. (14. 1.)

Tiziano Minio stukkátóri munkáit Páduában ismerteti Wolfgang Wolters. 15 képpel. (20. 1.)

Franz Anton Maulbertsch oeuvre-jéhez közöl pótlásokat és kiegészítéseket Garas Klára. 7 fekete és 1 színes képpel. (29. 1.)

Firenzei mesterek, Sogliani, Toschi, Naldini stb. műveit berlini magángyűjteményekben mutatja be Ursula Schlegel. 12 képpel. (38. 1.)

Melbourne (Ausztrália) múzeumának katalógusát, melyet Ursula Hoff szerkesztett, ismerteti P. A. Tomory. 3 képpel. (48. 1.)

Romanino monográfiát Maria Luisa Ferrari-től méltató híradás. (52. 1.)

A jugoszláviai bizantinikus templomfreskók másolatait Montrealban is bemutatták. (58. 1.)

Bécsben megnyitották a XX. század múzeumát, vezetője Dr. Werner Hofmann lett. (63. 1.)

Rembrandt Ónarképét, amelyet a stuttgarti képtár szerzett meg, ismerteti részletes feldolgozásban Cornelius Müller Hofstede. 20 képpel. (65. 1.)

Ugyancsak a stuttgarti Rembrandt képpel foglalkozik Bruno Bushart cikke. 4 képpel. (90. 1.)

Ugyanezen mű tudományos vizsgálatait ismertető összeállítás. 2 képpel. (94. 1.)

Jan Lants Carpaccio-könyvét ismerteti Eberhardt Ruhmer. (111. 1.)

Viterbo új épületben megnyílt múzeumát és Bergamo múzeumának új részét ismerteti Hanna Kiel. 2 képpel. (126. l.)

Paul Limbourg vagy műhelye műveként állapítja meg Otto Pächt „Szt. J eromos szobájában” c. ábrázolást a párisi Bibliothèque Nationale „Bible moralisée”-jában. 18 képpel. (131. l.)

A clevelandi múzeum egy 12. századi kőszobráról Willibald Sauerländer meállapítja, hogy az Chalons-sur-Marne-ból való. 9 képpel. (143. l.)

Ékszeres fejű préme. John Hunt cikke. 1 színes és 10 fekete képpel. (151. l.)

Leonhard Beck, Dürer kortárs két táblaképét Münchenben ismerteti Alfred Stange. 1 színes és 5 fekete képpel. (158. l.)

„Mária a gyermekkel” Guido Reni szerinti megfogalmazású motívumnak hatása északon. Gerhardt Woeckel cikke. 19 képpel. (164. l.)

Johann Georg Trautmann, XVIII. századi német festő műveit határozza meg Bruno Bushart. 10 képpel. (175. l.)

F. A. Bustelli, Nymphenburg porcelángyár híres szobrászának 200. elhalálozási évfordulója alkalmából a Bayrisches Nationalmuseum emlékkiállítást rendezett, melyen bel- és külföldi múzeumok és gyűjtők kölcsön-darabjaival Bustelli összes figurái láthatók voltak. (188. 324. l.)

John Opie, XVIII. századi angol arcképfestő műveiből a Tate Gallery-ben rendezett kiállítást ismerteti Derek Pooley. 3 képpel. (188. l.)

A pistoiái Museo Civico újrarendezett felállításáról ír Hanna Kiel. 2 képpel. (197. l.)

Georg Lemberger két arcképtanulmányát közli Edmund Schilling. 4 képpel. (206. l.)

Tizian I. Ferenc francia királyról festett portréjának 3 változatát ismerteti Giovanni Mariacher. 1 színes és 12 fekete képpel. (210. l.)

Tiziano Minio páduai stukkátóri munkáit ismertető cikk Wolfgang Wolterstől. II. rész. 12 képpel. (222. l.)

Johann Christian Kirchner, száz udvari szobrász, Johann Gotlieb Kirchnernek, a meissenai porcelángyár Kändler mellett legnevesebb modelleurjének bátyja és mestere síremlékét, továbbá működését ismerteti Siegfried Asche. 10 képpel. (231. l.)

Gaspar de Crayer újrafelismerő műve a kölni Wallraf-Richtartz-Múzeumban. Horst Vey cikke. 6 képpel. (243. l.)

Altdorfer-tanulmányok kötetét Karl Oettingertől ismerteti A. Stange. (248. l.)

A kevésbé ismert amerikai múzeumok közül Alfred Werner referátumában kiemeli a washingtoni Textile Museumot, melynek gazdag anyaga néhány évtized alatt gyűlt össze. (250. l.)

A londoni Temple Gallery kiállítást rendezett orosz és balkáni ikonokból. 3 képpel. (263. l.)

A „cartellino”-val való szignálás példáit mutatja be Zygmunt Wazbinski. 7 képpel. (278. l.)

Középkori, a strassburgi szobrászathoz tartozó köfjelek egy magángyűjteményben. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth cikke. 23 képpel. (284. l.)

Marco Zoppo rajzok egy csoportját ismerteti Lilian Armstrong. 11 képpel. (298. l.)

A londoni National Gallery 1953–1962 közötti új szerzeményeiből rendezett kiállítást ismerteti Derek Pooley. (330. l.)

A bregenzi „Barock am Bodensee” c. kiállításról közöl beszámolót Gerhardt Woeckel. 5 képpel. (334. l.)

Giuseppe Appiani (1701–1786) olasz festő, aki a délnémet rokokó-festészet körében főleg freskófestéssel töltötte el életét, a tárgya Hermann Voss méltató cikkének. 1 színes és 20 fekete képpel. (339. l.)

Johann Koerbecke (1410–1491) német festő néhány művével foglalkozik Paul Pieper. 4 képpel. (354. l.)

Tizian „Urbinoi Vénusz”-ának jelentőségét próbálja megfejteni Theodore Reff. 7 képpel. (359. l.)

A velencei Carpaccio-kiállításról referál Eberhardt Ruhmer. 9 képpel. (375. l.)

Turin városa „Mostra del Barocco Piemontese” névvel rendezett kiállítást a XVII. és XVIII. század műveiből Günther Passavant ismertetése. 7 képpel. (379. l.)

Gandhara művészetéről, a hellenisztikus és indiai művészet e kereszteződéséről J Marshall írt könyvet. Dieter Ahrens méltatása. (385. l.)

Giuliano Briganti: Der italienische Manierismus c. könyvét méltatja Gabriele Scherl. (386. l.)

Erik Larsen: Franz Post, interprete du Brésil c. könyvét E. Hanfstaengl ismerteti. (387. l.)

Klaus Lankheit: Florentiner Brockplastik-járól ír E. H. 4 képpel. (387. l.)

A brüsszeli „Le siècle de Brueghel” kiállításról referál Georges Marlier. 5 képpel. (391. l.)

A Louvre Svéd művészet-kiállítását méltatja M. Hartong-La Verde. (403. l.)

A Horne-féle régi-rajz gyűjtemény kiállításáról Firenzében ír Hanna Kiel. (409. l.)

Zeitschrift für Kunstwissenschaft

Az eucharisztikus kehely a kora középkorban a tárgya. Victor H. Elbern terjedelmes tanulmányának. I. rész. A forma fejlődése. 80 képpel. (1. l.) II. rész Ikonográfia és a szimbólumok. 113. képpel. (117. l.)

Michel Erhart, XV. századi ulmi szobrász körüli problémákkal foglalkozik Wilhelm Boeck. 16 képpel. (77. l.)

Hans Schäufelein egy üvegfestmény-ciklusáról ír Bruno Müller. 12 képpel. (89. l.)

Adam Elsheimer-nek egy Emausi vacsora-képét mutatja be Otto Saame. 4 képpel. (99. l.)

XV.–XVI századi kisplasztikai bronzportrékat gyűjtött össze Johannes Jantzen. 23 képpel. (105. l.)

1500 körüli lüneburgi kőszobrászról „Cristophorus-Meister” néven értekezik Gerhard Eimer. 25 képpel. (189. l.)

Ottobeuren apátsági templomának tervei Johann Michael Fischer-től. Friedrich Wolf tanulmánya. 16 képpel. (221. l.)

Ottobeuren kolostorépületeinek olasz stukkátorai. Tilmann Breuer cikke. 43 képpel. (231. l.)

Studii și Cercetări de Istoria Artei

Grigorescu és a környezet amelyben élt, a tárgya Prof. Gh. Oprescu tanulmányának. 17 képpel. (I. II. 11.)

A moldvai templomok, Voroneț, Homor, Arbore, teljes külső felületét elborító festményeket tanulmányozva Sorin Ulea megállapítja, hogy ezek tartalmuknál fogva nem az egyház, hanem a központi hatalom ideológiáját szolgálták. 15 képpel. (57. l.)

A nap képe a népművészetben, különös tekintettel a román népművészet ilyenmő motívumaira a tárgya Paul Petrescu tanulmányának. 21 képpel. (95. l.)

A csehszlovák Umeni c. folyóiratnak azokkal az 1954–1960 közt megjelent cikkeivel foglalkozik Vasile Drăguț, amelyek a középkori szlovák és erdélyi falfestészet hasonló jellemzőit állapítják meg. Stílusban a mindkét országban megállapítható bizantinikus elemeket a román koriak mellett, viszont ikonográfiai tekintetben a ruházat, épületek mellett Szt. László legendájának és antiochiai Mária ábrázolásának mindkét helyen gyakori előfordulását emeli ki. (263. l.)

Prof. Gh. Oprescu tanulmányának II. része, amelyben folytatja Grigorescu sokszor változó környezetének leírását. 16 kép. (II. 285. l.)

Régi munteniai fatemplomokat és faházakat jellegzetes faragásokkal mutat be Paul Henri Stahl. 13 képpel. (315. l.)

A Hunyad megyei Leșnic 1400 körüli templomáról és falképeiről értekezik Vasile Drăguț. 5 képpel. (423. l.)

Az 1542-ben épült Rîșca kolostor templomának falképeiről és azok datálásáról ír Sorin Ulea. 2 képpel. (433. l.)

Passuth Krisztina az Acta Historiae Artiumban 1962-ben megjelent tanulmányát a Nyolcokról ismerteti Amelia Pavel. (527. l.)

A. P. de Mirimonde a zenés ábrázolásokról ír a régi németalföldi képeken és rajzokon, amelyek a Louvre tulajdonában vannak. 20 képpel. (19. 1.)

Az Ile-de-France — Brabant kiállításról Sceaux-ban és Brüsszelben számol be Georges Poisson. 11 képpel. (33. 1.)

A folyóirat 2. füzeté hat Delacroix-val foglalkozó cikket közöl a centenáriumi alkalmából. (49—93. 1.)

Alexandriai Giovanni Massone egy retablóját az alençoni múzeumban ismerteti Germaine Barnaud. 5 képpel. (137. 1.)

A moulinsi mester egy Louvrebeli képének rekonstrukciója a tárgya Nicole Reynaud cikkének. 6 képpel. (159. 1.)

A. P. de Mirimonde újabb cikket közöl zenélők ábrázolásairól, ezúttal a Louvre XVII. századi flamand képein. 23 képpel. (167. 1.)

Francia vidéki múzeumok néhány hamis Goya-képéről értekezik Robert Mesuret. 20 képpel. (183. 1.)

Paul Signac gyűjteményes kiállítását a Louvreban ismerteti Marie Thérèse de Forges. 11 képpel. (245. 1.)

XII. századbéli, a passióból vett ábrázolásokat mutató oszlopfőket a toulouse-i és pampelune-i múzeumokból közöl Paul Mesplé. 11 képpel. (255. 1.)

Hangszerek és növényi szimbólumok a spanyol festészet kiállításán és a Louvre-ben. A. P. de Mirimonde cikke. 22 képpel. (269. 1.)

Gazette des Beaux-Arts

A párizsi Salon-ban 1800—1826 közt kiállított portrék névsorát állította össze Georges Wildenstein. 14 képpel. (9. 1.)

Villard de Honnecourt rajzait a reimsi katedrálisról ismerteti Robert Branner mint a gótikus építészeti rajz kezdetét. 14 képpel. (129. 1.)

A párizsi Salonokban a XVIII. században kiállított ókori témájú festményeket foglalja össze Henri Bardon. 7 képpel. (217. 1.)

XI. századi angol templomhomlokzat motívumainak vándorlása Flandriába és Franciaországba. Pierre Héliot cikke. 12 kép. (257. 1.)

Martinez del Maso, XVII. századi spanyol művész mint tájképfestő Claude Lorraine és Callot hatása alatt. Elisabeth du Gué Trapier cikke. 17 képpel. (293. 1.)

Rubens rajztanulmányait antik szobrok után mutatja be Victor H. Miesel. 20 képpel. (311. 1.)

Gustave Moreau-ról mint az École des Beaux-Arts tanáráról ír J. A. Cartier. 12 képpel. (347. 1.)

Garas Klára Maulbertsch-könyvét ismerteti Pierre Moisy. (380. 1.)

A folyóirat kiadását az 1963-ban elhunyt Georges Wildenstein utódjaként fia, Daniel Wildenstein vette át.

Georges Wildenstein munkáinak bibliográfiája.

Jean Porcher, a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratgyűjteményének főkonzervátora visszavonult állásából, mely alkalommal Erwin Panowsky méltatja munkásságát és közli műveinek bibliográfiáját. (II. 11. 1.)

A 17. l.-tól a 170. l.-ig a régi könyvilluminációkkal foglalkozó cikkek egész sorát találjuk. Köztük Hanns Swarzensky cikkét egy román kori bibliáról, Otto Pächt cikkét a Limbourg fivérekről összefüggésben Pisanellóval és Millard Meiss írását a Sz. Jeromos-témáról. Valamennyi sok képpel.

Jean Porcher munkásságáról emlékezik meg Julius Cain, a Bibliothèque Nationale vezetője is. (171. 1.)

Gabriel François Doyen újabban megszerzett művét a budapesti Szépművészeti Múzeumban mutatja be Garas Klára. 2 kép. (199. 1.)

Franciaországi XVII. századi Rubens-gyűjteményt. Richelieu hg. tulajdonában ismertet Bernard Teyssedre, 21 képpel. (241. 1.)

Claude Le Febvre, XVII. századi francia portréfestő oeuvrejének rekonstrukciója a művei után készült met-

szetek alapján. A főszerkesztő vezette munkaközösség munkája. 50 képpel. (305. 1.)

„A spanyol festészet remekművei Párizsban”-kiállítás méltatása José Lopez-Rey-től 15 képpel. (333. 1.)

Suppléments à la Gazette des Beaux-Arts

A Louvre-ról M. Gautier által 160 fotóval publikált műből megtudjuk, hogy a Louvre 1793-ban csak 655 művet őrzött, amely szám 1933-ban 173 000-re emelkedett, míg ma 250 000 az ott őrzött művek száma. (2. 1.)

A Képzőművészeti Akadémia Párizsban, örömmel üdvözlöi a kormányintézkedéseket, melyek a francia városok történelmi részeinek megmentését célozzák, különösen a „Le Marais”-t Párizsban, és amelyek folytán visszakerülnek Versailles-ba azok a képek és berendezési tárgyak, amelyek széjjelszóródtak. (2. 1.)

Az Institut Royal du Patrimoine Artistique, a Paul Coremans vezetése alatt álló brüsszeli intézmény új otthona 1962 decemberében elkészült. Hat emeleten helyezkedik el a laboratóriumok sora, a belga ikonográfiai archívum, az ásatási központ, a flamand primitívek kutatási központja és a belgiumi archeológiai kutatások nemzeti központja. A megnyitáskor az intézetben restaurált Rubens „Keresztlevétel”-ét mutatták be. (3. 1.)

A restaurált Rubens Keresztlevétel visszakerül az antverpeni katedrálisba, ahol gyengén fűtött talapzaton fog állni, hogy állandó légmozgással elkerüljék a nedvesség kondenzálódását. Egy szerkezettel veszély esetén egy ember lesüllyesztheti a képet egy 5 méter mély pincébe. (3. 1.)

A Modern művészet múzeumát New Yorkban 18 millió költséggel bővítik. Először két szárnyépületet létesítenek, amelyek 1964-ben készülnek el. (3. 1.)

A bostoni múzeumnak ajándékozott Maxim Karolik 23 festményt amelyek kiegészítik régebbi 232 db XIX. századi amerikai festményből álló ajándékát, amelyhez 3000 amerikai vízfestmény és rajz is járult. (3. 1.)

A washingtoni National Gallery letétként megkapta a Havemeyer gyűjteményből Goya Wellington portréját. A portré Montalava hg. örököseitől (a herceg Wellington barátja volt) került a gyűjteménybe. Wellington nem volt megelégedve a hasonlósággal, Goya viszont nem volt hajlandó változtatni rajta. Érdekes, hogy a londoni National Gallery nemrégén magas áron vásárolt egy Goya által festett Wellington portrét, amelyet rövid idő múlva elloptak. (4. 1.)

A velenceiekén kívüli XVI. századi olasz festmények a londoni National Galleryben új katalógusban nyertek feldolgozást. Az ismertetés megjegyzi, hogy úgy látszik ebben a képtárban csak replikákat, követők műveit és hamisítványokat látnak, roo-ból 49 kép attribúciója megváltozott, és 4 kivételével mint különböző olasz iskolák művei szerepelnek. (4. 1.)

A londoni National Gallery jelentése szerint az évi beszerzésekre szánt összeg 125 000 font, mely azonban a nagyobb vásárlásoknál ki lesz pótolva. 1960-ban 21 000 kis vezetőt adtak el, mely elfogyott; ezt pótolta egy tervrajz, amelyből 5 hónap alatt 20 000 példányt adtak el. (5. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum 21. sz. Bulletin-jének ismertetése, mely főleg a régi szobrok elhelyezését és az új szerzeményeket emeli ki. (5. 1.)

A moszkvai Puskin múzeum 170 000 kötet művészet-történeti könyvvvel bír. (6. 1.)

Grandma Moses, az idős amerikai naiv festőnő 40 képéből rendezett kiállítást a Párizsi Musée d'Art Moderne. (8. 1.)

A párizsi Musée Galliérában kiállítást rendeztek régi tapétákból. Egy részük egész tájképeket és más ábrázolásokat mutatott. (9. 1.)

A Metropolitan Museum kiállította a nemrég elhunyt Georges Wildenstein párizsi magángyűjteményének mintegy 50 középkori miniatúráját. (10. 1.)

A British Museum grafikai osztálya kiállította Raffaello és iskolájának rajzaiban gazdag gyűjteménye egy részét. (10. 1.)

A liverpooli Walker Art Galleryben kiállították John Opie (1761–1807) neves angol arcképfestőnek 70 művét. (11. 1.)

A XVII. századi olasz festészetben a klasszikus ideálok szerepét mutatta be a Bolognában rendezett kiállítás, amelynek súlypontja Domenichino, Annibale Carracci és Poussin (utóbbinak 35 képe és 21 rajza) körül dombozódott ki. A 458 oldalas katalógust 151 illusztráció egészítette ki. (11. 1.)

Boskovits Miklós cikkét Niccolò di Pietro Gerini egy a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonát képező Madonnájáról a múzeum Bulletinjének 21. számában méltató híradás. (13. 1.)

Garas Klára cikkét a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében Giovanni Antonio Pellegrini egy tetőfreskójáról ismertető hír. (15. 1.)

Az egész februári szám a nagy múzeumok új szerzeményeinek van szentelve. 233 képpel.

Georges Wildenstein összeállítását közöl arról, hogy az utóbbi évek nagy anyagában mily mértékben vettek részt a múzeumok kölcsönzéseikkel, melyeket nem helyesel teljes mértékben. (III. 1. 1.)

A St. Tropez múzeumából ellopott képeket 1962 decemberében megtalálták egy Segonsac aquarell kivételével. (3. 1.)

Ausztriában élénk érdeklődés észlelhető a művészetek iránt. 12 galériában évi 172 kiállítás nyílt. A bankok és cégek is vásárolnak képeket. (4. 1.)

Osztárk kulturális intézet nyílt New Yorkban. (11 East 51th Street) (4. 1.)

Lassanként a német barokk faszobrok is helyet kapnak a nyugati közgyűjteményekben. A North Carolina Museum Raleigh-ben megszerezte Egid Quirin Asam, XVIII. századi bajor szobrász egy imádkozó angyalt ábrázoló faszobrát. (5. 1.)

Raffaello és körének rajzait a British Museumban felölő katalógus jelent meg 1962-ben, melyet Philip Pouncey és J. A. Gere készített el több évi munkával. Mindegyik rajz reprodukálva van, és a méltatást író G. Wildenstein megjegyzi, hogy ritkán találkozhatunk ilyen komoly munkával. (5. 1.)

Claude Lorraine egy művét, amelyet 1947-ben 10 fontért vásárolt birminghami tulajdonosa, a város múzeuma megszerezte 4400 fontért. (6. 1.)

Az olasz Banca Nazionale del Lavoro kiadta Calabria műkincseit és szép tájait bemutató, Paola Moloni által összeállított kötetét 147 színes és fekete illusztrációval. (6. 1.)

G. B. a fontosabb műveket foglalja össze, amelyek az utolsó időben a velencei festésztől megjelentek. Így Pietro Lombetti könyvét Carlo Crivelliről, a Cini alapítvány velencei rajz-katalógusait, az Arte Venetát, Rodolfo Palluchini Vivarini művét és Luigi Coletti Cima di Conegliano könyvét. (6. 1.)

Az Ermitage szoborgyűjteményének, amely különösen gazdag XVIII. századi francia szoborművekben, megjelent 96 illusztrációval ellátott katalógusa. (7. 1.)

A hartfordi Wadsworth Atheneumban tanulságos kiállítást rendeztek. Igen különböző kvalitású képeket és bútorokat állítottak ki, melyeken megjegyezték az egyes tárgyak értékes vagy középserű voltát. (11. 1.)

Leonardo Giocondája 24 napig volt kiállítva Washingtonban, mely idő alatt 674 000-en nézték meg, egyik szombatn egymagában 38 000-en. (11. 1.)

A bolognai „Klasszikus ideál a XVII. századi olasz tájfestészetben”-kiállítást 74 000 fizető vendég nézte meg. A katalógus vastag kötet, amelyet kézikönyvként vásároltak meg. (11. 1.)

Az 1962-es velencei Biennalét 154 000-en nézték meg. 117 képet, 116 szobrot, 196 grafikát és 211 dekorációs tárgyat eladtak. 10 000 katalógus és 50 000 példány a folyóiratukból kelt el. (11. 1.)

„Angelo Zotto és néhány páduai freskó” címmel a budapesti Szépművészeti Múzeum 21. sz. Bulletinjében Lionello Puppi-től megjelent cikk ismertetése. (13. 1.)

Focillon-ról emlékeztet írt Georges Wildenstein és elfogyott műveinek újrakiadását sürgeti. (20. 1.)

G. Wildenstein ismerteti a Paignon Dijonval gyűjte-

mény katalógusát 1810-ből, mely gyűjtemény 60 000 metszetet és 6000 rajzot foglalt magába. (IV. 1. 1.)

Buffalo múzeumát egy év alatt 782 000 személy tekintette meg. (4. 1.)

Cincinnati múzeuma a Ford alapítványtól 12 500 dollárt kapott szobor-gyűjteménye katalógusának kiadására. (4. 1.)

A londoni National Gallery megvásárolta Altdorfer egyik művét 50 000 fontért. (4. 1.)

Pollajuolo két műve eltűnt az Uffizi raktárából a háború alatt. Azt hiszik, hogy azonosak két festménnyel, amelyek Californiában tűntek fel. Az olasz hatóságok visszakövetelik azokat. (5. 1.)

Lyonban megemlékeztek Louis François Roubiliac, Angliában működött rokokó-szobrász halálának 200 éves fordulójáról. (7. 1.)

Rennes múzeumában „Toulouse Lautrec családi körben” címmel rendeztek kiállítást, amelyen atyjának és nagybátyjának képei is ki voltak állítva. (9. 1.)

Ismertetés a brüsszeli Csontváry-kiállításról, akit az előző nyomán referáló naiv expresszionistának jelöl meg. (9. 1.)

Theophilus ismert műve: De diversis artibus, C. R. Dodwell fordításában és jegyzeteivel megjelent Londonban. Szerinte az eredeti 1100–1150 közt íródott. (11. 1.)

Olaszországban mind újabb pénzintézetek csatlakoznak azokhoz, amelyek díszes művészi kiadványok megjelenését teszik lehetővé. A sienai Mezőgazdasági Hitelintézet új kiadványa az Abbazia di Monte Oliveto épületeivel foglalkozik, szerzője Enzo Carli. (12. 1.)

Pinturicchio munkáinak hatását Michelangelóra és Raffaellóra mutatja ki J. Schulz a Journal of the Warburg and Courtauld Institute Vol. XXV. — 1962-ben. (14. 1.)

A milánói Bramante kiadó új művészettörténeti sorozat (Antichi pittori italiani) kiadását indítja meg, Antonio Boschetto szerkesztésében. Az első két kötet Romanino (Luisa Ferraritól) és Bronzino (Andrea Emilianitól). (14. 1.)

A 2500 francia kastélynak kell az idegenforgalom serkentőjévé válnia a Le Monde szerint. (V.—VI. 3. 1.)

A bajorországi gyakori templomi lopásokra való tekintettel a rendőrség felszólította a plébániákat, hogy fényképtessék le műtárgyaikat. (3. 1.)

A Prado újabban Goya, Gallego, Machuca, Greco, Ribalta, Puga, Escalante művekkel gyarapodott. (4. 1.)

Toledónak 1961 óta új múzeuma van, többek között gazdag Greco kollekcióval. (4. 1.)

A Metropolitan Museum tervei között szerepel a 42, festményeket tartalmazó terem légkondicionálása, a 150 000 kötetet és 1000 folyóiratot tartalmazó könyvtár bővítése és hatemeletes múzeumi hivatali épület létesítése. (4. 1.)

A Museum of Modern Art New Yorkban 25 millió dollárt kapott bővítésre 3000 donátortól az Egyesült Államok 43 államából és 15 külföldi államból. Egy új szárny építésével a jelenlegi terület négyszeresére emelkedik. (4. 1.)

A Liechtenstein gyűjtemény Lantos-át Gentileschitől megvásárolta a washingtoni National Gallery. (5. 1.)

71 új múzeum van építés alatt a létező 600-on kívül az Egyesült Államokban. (5. 1.)

Az olasz Gabinetto Fotografico Nazionale fényképei katalógusának első része, a római templomokról, megjelent. (5. 1.)

Vicenza múzeumának kétkötetes katalógusa Franco Barbieri szerkesztésében megjelent 1962-ben Neri Pozza kiadónál Velencében, a „Cataloghi di raccolte d'Arte” 7. és 8. köteteként. (5. 1.)

Az Ermitage anyagában 1500 nyugati hímzés (főleg német) van a XII.—XIX. századokból, amelyekről kiadvány jelent meg 112 tárgy reprodukciójával. (5. 1.)

„Versailles kincsei” c. kiállítás nyílt Los Angelesben. (10. 1.)

New Orleans múzeuma kiállítást rendezett, amely az étkezés örömeinek volt szentelve. A XVI. és XVII. századi németalföldi csendéletképeket és vásári ábrázolásokat amerikai és németalföldi múzeumok adták kölcsön. (10. 1.)

Híradás a Magyar Nemzeti Galéria nagybányai kiállításáról, továbbá Vedres Márk emlékkiállításáról Csap Erzsébet katalógusával. (111. l.)

Méltatás Borsos Béla a magyar üvegyártásról írt könyvéről (12. l.)

Ilse Schunke 3 kötetes művének „Die Einbände der Palatina in der Vatikanischen Bibliothek” méltatása. (13. l.)

André Malraux, a francia kulturális ügyek minisztere, elfogadta Chagall egyik vázlatát az Opera mennyezete részére. (VII. — 2. l.)

Lascaux barlangfestményeit apró gombák fenyegetik, károkat okoznak a látogatók kilégzésének széndioxidja és a hőmérsékletváltozások. A falfestményeket mindenestre lefényképezik. (3. l.)

Tours művészeti múzeumának földszintjén 7 új terem nyílt XIV. — XVII. századi festményekkel. (3. l.)

A Germanisches Nationalmuseum Nürnbergben aján-dékba kapott a Volkswagenwerk-től egy 1100 darabból álló régi-hangszer gyűjteményt. (4. l.)

Kanada nemzeti galériájának 3 év alatt 1 265 000 látogatója volt. (4. l.)

Montreal múzeuma egy XVIII. századi szobrot szer-zett, amely Bécsből az Ursula nővérek kolostorából szár-mazik. A múzeum gyűjteményt állít össze XVIII. századi európai barokk szobrokból, hogy befolyásuk a quebeci szobrászatra látható legyen. (4. l.)

A Palacio de Oriente-ben Madridban új termeket nyitottak meg a közönség előtt, amelyekben bútorok, gobelinek és XVI., XVII. és XVIII. sz.-i festmények gyűjteménye van kiállítva. (4. l.)

Prof. Catton Rich, Worcester múzeumának igazgatója, azt tanácsolja az amerikai múzeumoknak, hogy ne vá-sároljanak olyan képeket, amelyek „hézagpótlók” és „nevelő hatásúak” vagy „mulatságosak”, hanem min-denekelőtt jó minőségű és nem divatban levő képeket. (5. l.)

Az angol National Art-Collections Fund 1962-es tag-létszáma kisebb, mint 1929 — 1938 között volt, ezért fel-emelésére törekszik. Segítségére volt 7 londoni és 13 vidéki múzeumnak. (5. l.)

René Gimpel, gyűjtő és műkereskedő emlékiratait „Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux” címmel fia kiadta. A feljegyzések az 1918 — 1939 évekre vonatkoznak. (6. l.)

M. és Mrs. Paul Mellon gyűjteménye, amely az angol művészeti legszebb tárháza az Egyesült Államokban, 250 festményt és 150 vízfestményt és rajztól ölel fel, először került kiállításra Richmond múzeumában. (6. l.)

Az amerikai műtörténészek kongresszusán C. Gilbert előadta, hogy megfigyelése szerint a fiatal műtörténészek érdeklődése inkább a stílus-analízisek felé fordul, az ikonográfiai tanulmányok hátrányára. (8. l.)

Az Icom VI. közgyűlésén Sir Philip Hendy felvetette azt a gondolatot, hogy listát kellene felállítani a védendő műtárgyakról. G. H. Rivière hozzáfűzte, hogy csak a leg-jelentékenyebb műtárgyak szerepelhetnek ezen a listán. (Ez a helyzet Nyugat-Németországban is, ahol összesen 128 tételből áll a védett tárgyak listája. (8. l.)

A Linz melletti S. Florian kolostorban 1965-re ki-állítását terveznek a Donaushule művészeinek 1490 — 1540 közötti műveiből. (12. l.)

A Galerie Wildenstein, New York, Henri Rousseau (douanier) kiállításának naponta 800 látogatója volt. (12. l.)

A kaliforniai egyetem kiállítást rendezett a bécsi expresszionisták műveiből, amerikai tulajdonból. Klimt, Schiele, Kokoschka festményei és rajzai szerepeltek. (12. l.)

G. Oprescu tanár újra megjelentette Bukarestben az 1927-ben Párizsban megjelent Gericault könyvét. (18. l.)

A párizsi Notre Dame székesegyházat valamikor díszítő szobrok és képek közül többet megtaláltak, és azok eredeti helyükön nyernek elhelyezést. (IX. 4. l.)

A Metropolitan Museum egy párizsi műhelyben ké-szült zománcozott oltárdíszet vásárolt, amely valószínű-leg Erzsébet magyar királynőé volt 1340 — 50 körül. (5. l.)

Desiderio Barra egy fantasztikus nápolyi látképét vásárolta meg a hartfordi Wadsworth Atheneum egy bécsi aukción. (D. Barra műhelytársa volt François Noménak a fantasztikus templombelső stb. festőjének, akire így ragadt rá a Desiderio név.) (6. l.)

Az amerikai cirkusz-múzeumról Sarasotában, amelyet John Ringling, Barnum társa és utóda alapított, ismer-tetés jelent meg, amely a cirkuszok történetét a XVII. század óta tartalmazza sok illusztrációval. (6. l.)

Joos van Cleve egy férfi és egy női portróját, melyek a Liechtenstein gyűjteményből származnak, megszerezte a washingtoni National Gallery. (6. l.)

A Victoria and Albert Museum körlevelet adott ki, mely szerint a véleményezés céljából behozott műtár-gyakról adott véleményt vagy a tárgy épségéért felelős-séget nem vállal. A véleményadást megokolás nélkül meg-tagadhatják. Árakra és kereskedőkre vonatkozó fel-világosítás nem kapható. (6. l.)

Münchenben a Bajor Állami Gyűjteményben vannak összegyűjtve Hitler gyűjteményei, 800 műtárgy, melyeket a német kincstár méltóknak talált arra, hogy múze-umokban szerepeljenek. Tervek szerint vagy Bonnban kiállítást rendeznek ezekből, vagy külön múzeumot létesítenek, vagy felosztják a német múzeumok közt. (7. l.)

A drezdai grafikai kabinet újra megnyitása alkalmá-ból 182 drb. XV. és XVI. sz. német rajzból rendezett kiállítás anyagában sok múzeum kölcsöndarabja szerepel, így egy Szent Margit rajz a budapesti múzeumból. (12. l.)

Essen-ben a Krupp család villájában kiállítást rendeztek Párizsban való bemutatása előtt a kopt mű-vészet anyagából. (12. l.)

A hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe ki-állításra az 1900 körüli könyvillusztrációt és plakát-művészetet mutatta be. (12. l.)

Lambert Lombard nagyszámú rajzát szerezte meg Liège városa, a volt Arenberg gyűjteményből, melyeket kiállításra mutatott be. (12. l.)

Genovai mesterek Cambiasótól Magnascóig, 1550 — 1750 címmel került bemutatásra 61 kép és 38 rajz, a Dayton Art Institute-ban, a Ringling Museumban és a Wadsworth Atheneumban. (13. l.)

Gh. és V. Sebestyén: Reneszánsz architektúra Erdély-ben c. román nyelvű művének méltatása. (18. l.)

Largillière ismert képét „La belle strassbourgeoise”-t megvásárolta Strassbourg városa 145 000 fontért, néhány adomány segítségével. (X. 3. l.)

A Bibliothèque Royal de Belgique elfoglalta új épületét. Az értékes könyvek osztálya 33 000, a térkép-osztály 35 000, az éremtár 250 000, a metszettár 650 000 darabot foglal magába. (3. l.)

A Cooper Union Museum New Yorkban valószínűleg megszűnik. 1895-ben alapították, rajzgyűjteménye 30 000 darabból áll, mely a Metropolitan Museumba kerül. Évente csak 13 000-en látogatták, így nem tudott létezni. (3. l.)

A Pierpont Morgan Library New Yorkban megszerzett több középkori illuminált könyvön kívül egy G. B. Piazzetta 201 rajzát tartalmazó albumot. (3. l.)

Worcester múzeumának évi jelentése szerint az intéz-mény 163 iparvállalattól kapott támogatást. Igazgatója panaszkodik, hogy egy Van der Neer képen kívül New York-ban és Londonban nem tudott minőségű művet vásárolni. (4. l.)

Giovanni Pisano egy szobrát megvásárolta a Victoria and Albert Museum 27 000 fontért. (4. l.)

A National Gallery of Scotland megszerezte Gainsbo-rough egyik tájképét 14 000 fontért. (4. l.)

Rodolfo Siviero, akit megbízták a II. világháború alatt Olaszországból elvitt műtárgyak visszaszerzésével, 3600 tárgyból 3000-t vissza tudott szerezni. (4. l.)

A Kunstmuseumban Düsseldorfban kiállítottak egy 120 drb.-ból álló kollekciót, amely 1500 — 1800 közötti német kisplasztikai alkotásokból állt és a berlini múzeum-tól kölcsönözték ki. (9. l.)

A brüsszeli modern képek múzeuma két kiállítás katalógusát jelentette meg: a lírikus absztrakció és a konstruáló absztrakció műveit. (9. l.)

120 000 látogató vonult el Atlanta múzeumában 6 hét alatt a Louvre által kölcsönzött két kép, Whistler: Anyja ülése és Georges de la Tour: Sz. Magdolna előtt. (10. 1.)

Több amerikai múzeumban mutatják be W. G. Archer és neje, London tulajdonából XVI.–XIX. századi indiai miniatűrök gyűjteményét, melyet mint nyugaton a legjobbat tartanak nyilván. (10. 1.)

Az Uffizi grafikai gyűjteményében Lucas van Leyden grafikai műveiből rendeztek kiállítást. A katalógus 110 darabot tartalmaz. (11. 1.)

La cultura humanistica del Cima címmel Meller Péter értekezését közli a „La Provincia di Treviso” (13. 1.)

A Metropolitan Museum egy rendkívül ritka és kiválóan szép munkájú szentségtartó chasse-t vásárolt. Dokumentumok szerint Erzsébet magyar királynő tulajdona volt mielőtt egy 1334-ben általa alapított zárdának ajándékozta. Margaret B. Freeman a Metropolitan Museum 1963 júniusi Bulletinjében a műtárgy francia eredetét mutatja ki. (XI. 2. 1.)

A római S. Spirito in Sassia ciboriumát megtisztították a későbbi hozzátétektől és megállapították, hogy Andrea Palladio műve. (3. 1.)

Az egyik londoni galéria bemutatott 30 élő művészt mint gyűjtőt. Úgy látszik, írja a Times, hogy a művészek gyűjtésében a személyes okok nagyobb szerepet játszanak mint másoknál. Így barátaik, mestereik művei, de legfőképpen stilushasonlóság alapján gyűjtött művek szerepelnek. (8. 1.)

Leonardo utolsó vacsoráját utóbbi időben újból restaurálták. (10. 1.)

A stuttgarti Staatsgalerie új katalógusát a híradás a modern katalógus mintaszerű példájának jelöli meg. (XII. 2. 1.)

A torontói múzeum megszerezte Gregorio Guglielmi egy vázlatát a bécsi egyetem egyik, a Filozófiát ábrázoló-freskójához. A freskó nemrég tűz áldozata lett. (2. 1.)

Amerikában 5000 múzeum van, 1930-ban csak 1200 volt. (2. 1.)

A Metropolitan Museumnak 1962–63-ban 5 458 000 látogatója volt, 370 000-el több mint előző évben. Tagjainak száma 20 000. (2. 1.)

A londoni Royal Academy nyári tárlatán 733 művet adtak el 50 000 font árban. (3. 1.)

A 21. művészettörténeti kongresszust 1964. szept. 14.–19. közt Bonn-ban tartják meg. Tárnya: Stílus és hagyomány a nyugati művészetben. (5. 1.)

Felsorolása a jelenleg munkában levő doktori téziseknek a legnagyobb öt amerikai egyetemen. (5. 1.)

A francia játékkártya kiállítását szervezték meg a párizsi Bibliothèque Nationale-ban. Katalógusa a terület legteljesebb szakkönyve. (6. 1.)

A bostoni múzeum kiállítja gazdag, de alig ismert viseletgyűjteményét, mely az 1550–1950 időt öleli fel. (7. 1.)

Bulletin Monumental

Tonellier kanonok a Solesnes templomában levő Sírbatéll síremlék-szobornú betű megfejtéseinek befejező részét adja közre, és sikerül megállapítania mind a sírban nyugvók kilétét, mind a szobrász nevét. 1 képpel. (21. 1.)

Limoges zománcművészetének köréhez tartozó Grandmont XII. századi műveinek tanulmányozását folytatja Geneviève François-Souchal. 6 képpel (41. 1.)

Caen várkastélya donjonját négyszögben körülfogó védőfállal foglalkozik Jean Vallery-Radot. 2 képpel. (65. 1.)

A Corpus Vitrearum Medii Aevi szerkesztőinek negyedik nemzetközi összejöveteléről és annak tanulságairól referál Louis Grodecki. 4 képpel. (73. 1.)

A limoges-i S. Martial templom maradványait kutató ásatások eddigi eredményeiről számol be Jean Goucrout a preromán építészet krónikájában. 2 képpel. (83. 1.)

Ugyancsak itt ír Angoulême katedrálisait felölelő kutatásokról René Crozet nyomán. (90. 1.)

Referátum Strassbourg katedrálisára vonatkozó 1522 előtti szövegekről (92. 1.), gótikus templomokról a XVII. és XVIII. században Roussilon-ban (93. 1.), püspöki sírokról a strassbourgi katedrálisban (97. 1.), a Sta Maria Maggiore, Róma ephesosi ívének ikonográfiájáról (98. 1.)

Pierre Héliot középkori katonai létesítményeket Basse-Auvergne-ben ismert. (100. 1.)

Marc Thibout román kori falfestményekről ír Roussilon-ban, Cerdagne-ban és Villers templomában, valamint a XV. század végéről valókat Peillon-ban. (103. 1.)

Louis Grodecky középkori üvegfestészetéről ír, így Bücken-an-der-Weser-ben a XIII. századból (104. 1.), Junies-ben a XIV. századból (106. 1.), Zetting-ben a XV. századból (106. 1.), Verneuil-ben a XV. századból (107. 1.) és Mathieu Bléville XVI. századi üvegfestőről. (108. 1.)

François Salet bibliográfiát közöl. (109. 1.)

Geneviève François-Souchal a XII. századi grandmonti zománcokkal foglalkozó cikket folytatja. 3 képpel. (124. 1.)

A toulouse-i XI. századi Saint-Sernin templom építéséről és szoborműveiről ír Marcel Dubliat. 23 képpel. (151. 1.)

A Vendôme-ban levő Szentháromság apátság Szent Könnny emlékművéről ír René Crozet. 1 képpel. (171. 1.)

Francis Salet Chronique-jában közli Henri Renou referátumát lengyelországi középkori műemlékek terén történt kutatásokról és ásatásokról (181. 1.), René Crozet tanulmányát Navarre és Aragon területén volt történelmi körülményekről, amelyek közt az ottani román kori épületek létrejötte (182. 1.), Louis Blondel tanulmányát a genfi katedrális régi homlokzatáról (185. 1.), a Trinité templom gótikus homlokzatáról A. P. Le Grand cikkét (186. 1.), a lengyelországi Wachock cisztercita apátságról Krystyna Bialockorska doktori értekezéséről (186. 1.), a romániai Kerc cisztercita apátságról Entz Géza cikkét az Actában (188. 1.), az angliai Vale Royal cisztercita apátság templomáról írt cikket (189. 1.), újabb tanulmányt Roche-Guyon donjonjáról (191. 1.), az angol királyok kastélyáról Agenais-ban J. Gardelles tanulmányát (192. 1.), Dax és Bayonne kastélyokról előbbi cikkét (194. 1.), Puyguilhem kastélyáról M. Froidevaux cikkét (195. 1.)

Ugyanitt találjuk ismertetve Ch. Daras cikkét: a Madonna Angoumois román kori szobrászatában (196. 1.), Blaye-ben talált XIII. századi gótikus szobrokról szóló híradást (197. 1.), 1300 körüli svéd Madonna faszobrok közlését A. Andersontól (198. 1.), Brabanti Margit genuai sírjáról H. von Einem cikkét (198. 1.), utóbbi kettő a Hans R. Hahnloser Festschrift-ből, Fécamp benedekrendi apátságról három cikket (200. 1.)

Ismerteti a Barbarossa Frigyes és VI. Henrik korabeli ötvösművészetéről Josef Deér cikkét a Hahnloser Festschriftben (201. 1.), Kalisz-ban, Lengyelországban levő XII. századi ezüst ötvösműről P. Szkubisiwskii cikkét (203. 1.), Armand Calliat dolgozatát Chalon-sur-Saône ötvösművészetéről (205. 1.), Louis Grodecki cikkét a XII. századi francia színes üveg ablakokról (206. 1.)

Geneviève François-Souchal folytatja tanulmányát a XII. századi grandmonti zománcművekről. 9 képpel. (219. 1.)

Vallery XIII. és XIV. századi két kastélyáról írt tanulmányt René Planchevault. 10 képpel. (237. 1.)

François Salet Chronique-jának referátumai: Pre-román művészetéről. Ásatások Civaux-ban F. Eyguntól (261. 1.), Ásatások Montferran-ban J. Andy és R. Riquet-től. (261. 1.), Meroving szarkofágok agyagból, VII. és VIII. századból, azok díszei Mlle Denise Fossard-tól (262. 1.). Építészet: Châteauneuf de Contes román kori temploma Jacques Thirion-tól (263. 1.), Román kori művészet kezdetei Sainteonge-ban René Crozet-től (264. 1.), Grainetoire apátság temploma ugyancsak René Crozet-től (265. 1.), A Saint Chapelle és a relikviás kápolnák Mme Inge Hacker-Sück és P. Pradeltől (266. 1.), Kápolna Moulins-ben mint a francia reneszánsz első műemléke, Pierre Pradeltől (268. 1.). Festészet: A Moulins-i Mesternek tulajdonítható művekről Mme Hours átvilágítási kísérletei alapján (269. 1.). Szobrászat: A reims-i Saint-Remi templom stukkó oszlopfejeiről (272. 1.), Lescure Saint-Michel temploma oszlopfejei és kapuzata (274. 1.), Hans

Reinhardt tanulmányáról a XIII. századi francia és német szobrászat összefüggéseiről (275. l.), Kis alakú XIV. századi lotharingiai Madonna szobrokról Pr. J. A. Schmolli gen. Eisenwerth tanulmányainak ismertetése (278. l.), Márványszobrok Neuvey-sur-Barangcon-ból, Robert Gauchery cikkéről (279. l.). Mozaik: A padlózat-mozaikok Franciaországban a középkorban. Henri Stern tanulmányainak ismertetése (280. l.), Die városka városházába beépített román kori püspöki kápolna padozat-mozaikjáról H. Desaye tanulmánya (282. l.). Zománc: Ara coeli 1430 körüli zománc-medaillon a baltimore-i Walters Art Galleryben. Philippe Verdier tanulmánya (287. l.). Gobelin: XVI. és XVII. századi brüsszeli falkárpitokon végzett szövés helyetti festésekről (291. l.).

Francis Salet bibliográfiát közöl (294. l.).

Geneviève François-Souchal a XII. századi grand-monti zománc művekről írt tanulmányának folytatása. 15 képpel. (307. l.)

A XII. században alapított Grandmont-rend épületei. Dr. Grizillier tanulmánya. 15 képpel. (331. l.)

Jean Guerout Chronique-jában következő cikkekről referál: Az algériai Bône-ban Sz. Ágoston bazilikájának romfeltárásairól, M. Marrou cikke (359. l.). Egyházi építészet: Saint-Benoit-sur-Loire bazilikájának ásatási eredményeit J. M. Berland foglalta össze 360. l.), M. Conant cikkéről a Cluny apátság helyén folyó kutatásokról. (361. l.), Clairvaux-beli kutatások ismertetéséről Paul Jeulin által (362. l.), Bourges 1195 körül épülni kezdett Saint-Etienne székesegyháza oldalhajóinak magas ablakairól szóló tanulmány ismertetése (366. l.). Világi építészet: Pierrefond kastélyának helyén állott Orleans hercegi kastélyról szóló vizsgálódás J. Harmand-tól (367. l.). Szobrászat: IV. századi szarkofág Arles-ből, most Tourette kastélyban (370. l.), Az 1100 körül épült Saint-Benoit-sur-Loir apáttemplomának kriptájában álló oszlopok fejeiről és alapjairól (370. l.), XII. századi oszlopfej Sens-ban (371. l.), Simone Martini befolyásáról a burgundiai szobrászatra. Pierre Quarré cikke (371. l.), Germain Pilon Saint-Denis-ben levő szoborművéről (373. l.). Festészet: XVI. századi falfestmények feltárása Selle-sur-le-Bied templomában J. M. Berlandtól (374. l.), Vannes székesegyháza kincstárának XII. századi festett ládikája (374. l.).

Francis Salet által összeállított bibliográfia. (387. l.)

Museum

Cikksorozat a Szovjet múzeumokról. A moszkvai Múzeológiai Kutatóintézet, a múzeumok oktató tevékenysége, a Tolsztoj-múzeumok, a leningrádi Orosz Múzeumi az ukrán múzeumok, a moszkvai Lenin-múzeum, a Tretyakov-képtár, a Puskin-múzeum Moszkvában tárgyai az egyes cikkeknél. Sok képpel. (2–42. l.)

Aberdeen új grafikai gyűjteményét mutatja be Charles Carter 4 képpel. (49. l.)

Cikksorozat a bulgáriai múzeumokról. Sok képpel. (54–81. l.)

Jacques Durand a tudományos és kulturális filmek hasznosítását a világ múzeumaiban dolgozta fel. A számos fénykép a világ múzeumainak előadó termeit mutatja be. (82–113. l.)

„A középkori kerámia Csehszlovákiában” c., a prágai Nemz. Múzeumban rendezett kiállítást ismerteti Z. Drobná. 9 képpel. (115. l.)

A középafrikai új államok múzeumait bemutató cikksorozat. Sok képpel. (124–196. l.)

Délkeletázsiai országok múzeumainak ismertetése. A múzeum mint a közösség fejlődésének kulturális központja. Robert P. Griffing tanulmánya. Sok képpel. (206–226. l.)

A japán múzeumokat bemutató cikk. Sok képpel. 247. l.)

Oud Holland

Frans Hals két csoportképeinek egészen a karikatúráig menő túlzott naturalizmusával foglalkozik P. J. Vinken és E. de Jongh. 7 képpel. (1. l.)

Utrecht mint az észak-németalföldi könyvminiatúra festészet központja a XV. század első felében a tárgya Ulrich Finke tanulmányának. 31 képpel. (27. l.)

Oldenburg múzeuma egyik képeinek monogramját van Thiel fejtette meg mint Gerrit Pietersz Swelick-ét. (1566–1628) 4 képpel. (69. l.)

Frans Post, Brazília XVII. századi festőjéről megjelent könyvet Erik Larsen-től méltatja J. G. van Gelder. (77. l.)

Magdi Tóth-Ubbens tanulmányában közli wittelsbechi Albrecht mint Németalföld kormányzójának 1358–1378 időből való kincstári elszámoláskönyvét, melyben sok művészi jellegű feljegyzés is van. (87. l.)

Rembrandt Belsazar képeinek Menetekel feliratáról ír Remir Hausscherr. 4 képpel. (142. l.)

Czobor Ágnes tanulmányában David Vinckboons két spanyol katonák és németalföldi parasztok közti harcokat ábrázoló festményével foglalkozik, amelyeknek egyike budapesti magángyűjteményben van, és ismerteti a velük összefüggő rajzot és metszeteket. 9 képpel. (151. l.)

The Art Bulletin

XV. századi képek írásos részeit gyűjtötte egybe Dario A. Covi tanulmányában. 47 képpel. (1. l.)

Masaccio Szentháromság freskójához a firenzei Santa Maria Novella templomban fűz megjegyzéseket Ursula Schlegel. 12 képpel. (19. l.)

Desiderio da Settignano és Bernardo Rossellino címmel közli tanulmányát Anne Markham több attribúcióval. 15 képpel. (35. l.)

Sienai három összefüggő stílusról közli megjegyzéseit Millard Meiss. 10 képpel. (47. l.)

Enguerrand Quarton Villeneuve-les-Avignon-ban levő képén a Szentháromságról ír Don Denny. 3 képpel. (48. l.)

A Sinai hegyén álló Sz. Katalin zárda több mint 2000 ikonból álló gyűjteménnyel bír, amelyeknek legrégibb darabjai a VI. századból valók. Ezek közül a XIII. századi kereszties hadjáratok résztvevőinek ikonjaival foglalkozik Kurt Weitzmann még mielőtt a Princeton University expedíciójának eredményeit könyv alakban közreadná. 23 képpel. (179. l.)

A római Quirinal palotáról írt hosszabb tanulmányt Jack Wasserman. 46 képpel. (205. l.)

A Morgan-Library New York két XIV. századi naptár miniatúráját ismerteti Olga Kossleff Gordon. 39 képpel. (245. l.)

Sebastiano del Piombo rajz-problémájáról értekezik S. J. Freedberg. 9 képpel. (253. l.)

Szt. Achatius legendája és az Ararat hegy tízezer mártírja Bachiacca, Perino és Pontorno képein a tárgya Howard S. Merritt tanulmányának. 12 képpel. (258. l.)

Annibale Carracci „Mészárszék” c. képéről ír J. R. Martin. 3 képpel. (263. l.)

A Certosa di Pavia homlokzatáról értekezik Giampiero. Borlini. 19 képpel. (323. l.)

Francesco Salviati észak-olaszországi útjáról ír Iris H. Cheney. Az illusztrációk közt szerepel a budapesti Szépművészeti Múzeum „Psyche” rajza is. 21 képpel. (337. l.)

IV. Fülöp spanyol király képmása Juan Bautista Maino-tól. Irsé López-Rey tanulmánya. 6 képpel. (361. l.)

The Burlington Magazine

Holbein: VIII. Henrik átadja a felcserek privilégiumlevelét és az ahhoz készült karton a tárgya Roy C. Strong kutatásának. 12 képpel. (4. l.)

Az olasz kisbronz-kiállítás anyagát, melyet Londonban, Amsterdamban, majd Firenzében mutattak be, dolgozza fel John Pope-Hennessy. Az első rész 20 képpel. (14. l.) A második rész 24 képpel. (58. l.)

A velencei művészet kiállításával Stockholmban foglalkozik Benedict Nicolson cikke. (32. l.)

A Limbourg testvérek által Jean de Berry-ről festett portréről egy könyv miniatúrában szól Millard Meiss cikke. 12 képpel. (51. l.)

Louisa Ferrari: Romanino-könyvét méltatja Florence Kossoff 4 képpel. (72. l.)

A londoni National Gallery képei körül forgó letisztítási vitához újból hozzászólnak E. H. Gombrich (90. l.), Otto Kurz (94. l.), S. Rees Jones (97. l. és P. L. Jones (98. l.)

Sebastiano Ricci műveivel a londoni Burlington House-ban foglalkozik Benedict Nicolson. 1 színes és 2 fekete képpel. (121. l.)

A bolognai „L'ideale classico del seicento in Italia”-kiállítás eredményeit kiértékeli egyik rendezője Cesare Gnudi. (126. l.)

Domenico Tiepolo rajzairól J. Byam Shaw tollából megjelent művet méltatja Michael Levey. (128. l.)

Parmigianino több rajzát a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében, melyeket újabban fedezett fel, ismerteti Fenyő Iván. 14 képpel. (145. l.)

Ifj. Marcus Gheeraerts (1561–1636) több portréjával I. Erzsébet királynő környezetéből foglalkozik Roy C. Strong. 12 képpel. (149. l.)

C. L. Clérissau 19 vízfestményét a XVIII. századi Rómáról, melyek nemrég tűntek fel Skótszágban, ismerteti Basil Skinner. 3 képpel. (162. l.)

El Greco ifjúságát érintő C. D. Mertziós által tett felfedezést közöl könyvével összefüggésben Kelemen Pál, mely szerint Greco 25 éves korában még Kréta szigetén működött mint mester festő, tehát volt ideje magába szívni a bizantinikus hagyományokat. (164. l.)

Tizian-portréval Liechtensteinben foglalkozik Antonio Morassi, amely esetleg Raffaellót ábrázolja. (164. l.)

Michelangelo Firenzében levő rajzairól Paola Barocchi tollából megjelent könyvet méltatja Michael Hirst. (166. l.)

A három Vivarini-ről írt könyvet Rodolfo Palluchini. Méltatás Gilis Robertsontól. (177. l.)

Alois Riegl foglalkozik Otto Pächt cikke – a hatodik a szerző műtörténetek-sorozatában. (188. l.)

Domenichino freskó-sorozatát, amely a londoni National Gallerybe került 1958-ban osztrák tulajdonból és letisztítás után ki lett állítva, ismerteti Luigi Salerno. 11 képpel. (194. l.)

Sir Bruce Ingram rajzgyűjteményéről ír L. Herrmann és M. Robinson. 4 képpel. (204. l.)

Spanyol mesterek műveiből Indianapolis és Providence múzeumaiban rendezett kiállítást ismerteti Harold E. Wethey. 4 képpel. (207. l.)

XVII. századi genuai festők műveiből rendeztek kiállítást Sarasota, Hartford és Dayton múzeumaiban. Pierre Rosenberg referátuma. 2 képpel. (209. l.)

Caravaggio és követőinek képeiből Nápolyban rendezett kiállításról ír Benedict Nicolson. 2 képpel (209. l.)

Pietro da Cortonáról Giuliano Briganti tollából megjelent művet méltatja hosszabban Walter Vitzthum 4 képpel (213. l.)

A teljes júniusi füzet Edgar Degas-nak van szentelve. Taddeo Zuccaro szép számú rajzát gyűjtötte össze J. A. Gere, amelyek mintául szolgáltak majolika tálak ábrázolásaihoz. 22 képpel. (306. l.)

A párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban kiállították spanyol mestereknek 131 művét francia templomokból és múzeumokból. Egy ismeretlen festő művét Ajaccióból Mária magyar királynő képmásának tartották. Enriqueta Harris referátuma. 4 képpel. (321. l.)

Horace Buttery, elhunyt kiváló restaurátor emlékére barátai Agnew-nál kiállítást rendeztek az általa restaurált remekművek egy részéből. Benedict Nicolson visszaemlékezése. 3 képpel. (325. l.)

G. B. Tiepolo oeuvre-katalógusát Antonio Morassitól méltatja George Knox. (327. l.)

Carpaccio művészetéről és a róla Jan Lauts és Rodolfo Palluchini tollából megjelent két műről ír Andrew Martindale. (331. l.)

Grünwald két képét vásárolta meg 1951-ben a Fürstenberg galéria Donaueschingenben. Az egyik thüringiai (magyarországi) Sz. Erzsébet. Karl Arndt cikke a műnek eredetisége mellett foglalt állást, mert elhangzott olyan vélemény is, hogy egy Dürer-tanítvány kezétől származnak. 9 képpel. (344. l.)

Mansart terveivel a Val-de-Grace templomhoz foglalkozik Allan Braham cikke, mint Mansart-tanulmányainak I. része. 16 képpel. (351. l.)

Taddeo Zuccaro néhány képével és rajzával foglalkozik J. A. Gere cikke. 4 képpel. (363. l.)

Carlo Maratta rajzokat a római Palazzo Altieri részére közöl Walter Vitzthum. 9 képpel. (367. l.)

A turini „Piemonti barokk” kiállításról referál Francis Haskell. (369. l.)

A Sz. Ferenc élete ciklusról Assisi-ben M. Meiss és L. Tintori tollából megjelent művet ismerteti Alastair Smart. 4 képpel. (371. l.)

Referátum a Kenwoodban kiállított Highmore-portrékról, megemlékezéssel Dr. Antal Frigyesre, aki 1949-ben felhívta a figyelmet e portrétista nagy kvalitásaira. 4 képpel. (380. l.)

A velencei Carpaccio-kiállítást ismerteti Giles Robertson. 6 képpel. (385. l.)

Taddeo Zuccaro cikkének II. részét (I. cikk 1. 363. l.) adja közre J. A. Gere: „Az olajfák hegyén” a zágrábi Strossmayer galériában címmel. 8 képpel. (390. l.)

Charles Le Brun korai tetőfreskóiról értekezik Sennifer Montagu. 15 képpel. (395. l.)

Van Dyck portréját Thomas Killigrew-ről közli Oliver Millar. 1 képpel. (409. l.)

Bandinelli „Krisztus ostromztatása” reliefjéhez készült két rajzát mutatja be J. D. Stewart. 2 képpel. (410. l.)

Daniel Ternois 2 kötetes könyvét Jacques Callot-ról méltatja Anthony Blunt. (414. l.)

Andrea Emiliani könyvét Bronzinóról ismerteti John Shearman. (415. l.)

Carpioni-ról írt könyvet G. M. Pilo. A. Ballarin referátuma. (417. l.)

Antal Frigyes: Hogarth és helye az európai művészetben c. posztumusz könyvét méltatja Francis Haskell. (417. l.)

Rubens „Szerlem kertje” képeinek több változatáról ír Wolfgang Burchard, atyja Dr. Ludwig Burchard jegyzetei alapján. 10 képpel. (428. l.)

Seymour Slive ikonográfiai vizsgálódásait közli Frans Hals Haarlemi boszorkány-ának bagoly attribútuma tekintetében. 4 képpel. (432. l.)

Holbein „Két követ”-jének optikai megfejtését igyekszik megtalálni Edgar R. Samuel cikke. 8 képpel. (436. l.)

Michael Rysbrack, XVII. századi angol szobrász újra megtalált Piammingo-mellszobráról ír F. J. B. Watson. 5 képpel. (441. l.)

A római Farnese-képtár nagytermének előzetes tervezést mutató rajzát találta meg Walter Vitzthum a Kupferstichkabinett Berlin-Dahlemben, amelyet Cherubino Alberti-nek tulajdonít. 2 képpel (445. l.)

Német XV. és XVI. századi rajzok kiállítását a drezdai Kupferstichkabinettben, annak újra megnyitása alkalmából, ismerteti Otto Benesch. Megemlíti, hogy az összes népi demokratikus országok múzeumai adtak kölcsön rajzokat, de a legfontosabb hozzájárulás Budapest 180 rajza volt. 9 képpel. (446. l.)

Venetóbeli villák XVI. századi freskóiról írt könyvet Luciana Crosato, mely Trevisóban jelent meg. Juergen Schulz ismertetése. (456. l.)

A Londonban élő gróf Seilern gyűjteménye katalógusának harmadik kötetét írta meg, mely az olasz és flamand műveken kívüli képeit és rajzait öleli fel. Keith Andrews ismertetése. (458. l.)

A novemberi füzet a XIX. századi angol művészetnek van szentelve „Victorian Art” címmel.

Giovanni Pisano újabban meghatározott műveiről ír John Pope-Hennessy. 7 képpel. (529. l.)

Ifj. Marcus Gheeraerts portréinak sorozatát közli Oliver Millar, mely a Roy C. Strong által a 149. lapon közölt sorozat folytatásának tekinthető. 16 képpel. (533. l.)

A Charles Le Brun kiállítást Versailles-ban ismerteti Michael Jaffé. (558. l.)

A Firenze városának hagyományozott Horne múzeumbeli rajzok kiállításáról referál A. E. Popham. (559. l.)

Középkori és reneszánsz gobelinek Svájcban a tárgya Robert L. Wyss, a berni történelmi múzeum igazgatója, cikkének. 2 színes és 10 fekete képpel. (I. 23. l.)

Gislebertusról, a XII. századi, Autunben működött francia szobrászról megjelent mű ismertetése J. D. de la Rochefaucauld-tól. 4 képpel. (90. l.)

Francesco Guardiról mint Canaletto tanítványáról értekezik Antonio Morassi. 9 képpel, köztük 2 színessel. (150. l.)

Nottingham város művészeti intézményei könyvet jelentettek meg Francis Cheetham tollából „Középkori angol alabástrom faragások” címen. Ezek közt a nottinghami iskola a legfontosabb. C. F. Pitman referátuma. (II. 38. l.)

Az Indianapolis és Providence múzeumaiban megtartott El Grecótól Goyáig c. spanyol művészeti kiállításról ír David Giles Carter. 7 képpel. (53. l.)

Angol festészet 1700–1850 címmel állították ki Paul Mellon és neje gyűjteményét Richmond (Virginia) múzeumában. John Baskett ismertetése. 12 képpel. (98. l.)

Simon Vouet festészetéről írt könyvet William R. Crell, melyről Neville Wallis ad ismertetést. (204. l.)

Josephine császárnőt mint műgyűjtőt mutatja be Vicomte Fleuriot de Langle. 7 képpel. (206. l.)

Gf. Foscari nevével összefüggő velencei műremekeket mutat be Georges S. Salmann cikkében. 18 képpel. (226. l.)

A velencei Sz. Márk székesegyház kincstárát sok bizánci és más tárggyal ismerteti Ferdinando Forlati. 3 színes és 18 fekete képpel. (III. 3. l.)

Az ikon-múzeumot Recklinghausenben ismerteti Richard Hare. 1 színes és 10 fekete képpel. (105. l.)

Ugyanezen múzeum igazgatója Heinz Skrobucha tollából megjelent „Meisterwerke der Ikonenmalerei”. Richard Hare ismertetése. (125. l.)

Sir Peter Lely önarckép-rajzát, valamint feleségét és leányát közli Paul Hulton. 3 képpel. (166. l.)

The Art Quarterly

Adolph Ulrich Wertmüller 1794-ben Philadelphiába kivándorolt festő oeuvre-jét ismerteti M. N. Benisovich. 13 képpel. (7. l.)

John Singleton Copley, XVIII. századi bostoni festő anatómiai könyvéről ír Jules David Prown. 19 képpel. (31. l.)

Louis Jean François Lagrenée, XVIII. századi francia festő rajzairól és oeuvre-katalógusa elkészítéséhez gyűjtött adatairól értekezik Marc Sandoz. 18 képpel. (47. l.)

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1962. X.–XII. 87 képpel. (80. l.)

Grecótól Goyáig címmel rendeztek régi spanyol művekből kiállítást Indianapolis múzeumában. 6 képpel. (101. l.)

Régi spanyol festőknek Franciaországban levő műveiből Párizsban rendezett kiállításról referál Priscilla E. Muller. 4 képpel. (109. l.)

Critica d'Arte

A bolognai klasszikus ideál és tájkép a XVII. században kiállításához kapcsolódik Carlo L. Ragghianti tanulmánya. 58 képpel. (51. l.)

Pontorno egy ismeretlen rajzát Bergamóban publikálja Charles de Tolnay. 1 képpel. (56/43. l.)

Verocchio Giuliani de' Medici-ről készített és a washingtoni National Galleryben levő mellszobrával összefüggésben Raymond S. Stites írt tanulmányt Leonardo szobrászi munkáiról. 41 képpel. (57–58/1. l.)

Altichiero és iskolájának miniatúráiról írt tanulmányának 3. részét adja közre Gianlorenzo Mellini. 27 képpel. (33. l.)

G. M. Pilo Carpioni könyvét részletesen méltatja Lionello Puppi. 4 képpel. (73. l.)

Konrad Fiedler művéről és a kortárs művészettörténeti teóriákról ír Carlo L. Ragghianti. (59–60. l.)

Verocchio Medici szobra és Leonardo szobrászi munkáiról szóló cikkének II. részét közli Raymond S. Stites. 9 képpel. (25. l.)

A krakkói múzeumban 1961-ben megtartott kiállítás, XIV.–XV. századi olasz festészet, katalógusát méltatja Carlo L. Ragghianti 15 képpel. (55. l.)

Paragone

Giotto köréhez tartozó mesterrel foglalkozik Carlo Volpe. 11 képpel. (I. 3. l.)

Bernardo Zenale műveiről írt tanulmányt Maria Luisa Ferrari 22 képpel. (14. l.)

Giovanni Francesco Rustici (1474–1554) szobrászi tevékenysége a tárgya Maria Grazia Ciardi Dupré cikkének. 24 képpel. (29. l.)

Sofonisba Anguissola művekről ír Roberto Longhi. 1 színes és 3 fekete képpel. (50. l.)

Giuseppe Antonio Pianca (1703–?) három művét közli Giovanni Testori. 3 képpel. (53. l.)

Piero della Francesca irodalommal foglalkozik Roberto Longhi. (II. 4. l.)

Lippo Memmi és Memmo di Filipuccio képeiről S. Gimignano értekezik Enzo Carli. 44 képpel. (27. l.)

E. Wethey Greco monográfiájáról és utóbbinak eddig nem publikált képeről ír Roberto Longhi. 2 színes és 2 fekete kép. (49. l.)

A bolognai seicento-kiállítás anyagára tér vissza Malcolm R. Waddingham. 11 képpel. (57. l.)

A XV. századi festészet egy problémájával, Jaquerio és Bapteur művekkel foglalkozik Andreina Griselli. 33 képpel. (III. 3. l.)

Gaspar Dughet, XVII. századi francia tájfestő körüli kérdésekkel foglalkozik Malcolm R. Waddingham. (37. l.)

G. B. Tiepolo oeuvre-katalógusának megjelenése alkalmából Serge Ernst Tiepolónak Oroszországban levő képeivel foglalkozik. (63. l.)

Franciabiggio művészetéről ír Fiorella S. Santoro. 32 képpel (IV 3. l.)

Giovanni Baglione néhány képeről értekezik Roberto Longhi. 5 képpel. (23. l.)

Carlo Dolci műveiről írt tanulmányt Carlo del Bravo. 33 képpel. (32. l.)

Agostino Beltrano egy szignált művéről és egy attribúcióról ír Carlo Volpe. 3 képpel. (41. l.)

Caravaggio egy portréjáról Maffeo Barberiniről értekezik Roberto Longhi. 5 képpel. (V. 3. l.)

Pierleone Ghezzi (1674–1755) portréiról ír Anthony M. Clark 13 képpel. (11. l.)

Marco Ricci rajzairól értekezik gazdagon illusztrált cikkben Giuseppe Maria Pilo. 25 képpel. (21. l.)

Gregorio Guglielmi nemrég a torontói múzeumba került vázlatáról, a bécsi egyetem tetőfreskájához, ír Walter Vitzthum. 3 képpel. (65. l.)

Néhány trecentóbeli művészről értekezik Roberto Longhi. 13 képpel. (VI. 3. l.)

Giovanni Pisano egy Madonna-szobrával foglalkozik Caterina Marcenaro. 13 képpel. (17. l.)

Domenichino tájkép-háttéréről ír Evelina Borea. 8 képpel. (22. l.)

Acropoli

Luciano Berti második cikkét közli könyvminiatúrákról, főleg Fra Angelico és tanítványainak műveiről. 15 színes és 19 fekete képpel. (1. l.)

Cima da Conegliano műveivel foglalkozik Maria Grazia Rutteri tanulmánya. 11 színes képpel. (39. l.)

„Magángyűjtemények Milánóban és Olaszországban” c. cikksorozatban látjuk:

Sassettának milánói magángyűjteményben levő kis oltárát. 3 színes képpel. (56. l.)

Francesco di Gioio Martini egy ritka táblaképét. 1 színes képpel. (59. l.)

Franco Martinotti, Milano gyűjteményének képeit. többek közt Sano di Pietro, Rembrandt, Tiepolo, Longhi, Tintoretto, Bellini Magnasco műveit. 13 színes képpel. (61. l.)

Alessandro Gherardini, firenzei barokkfestő műveit Gerhard Ewald cikkének keretében ismerhetjük meg. 21 színes és 24 fekete képpel. (81. l.)

A velencei múzeumok 1962. évi új szerzeményeit ismerteti Giovanni Mariacher. 7 színes és 5 fekete képpel. (133. l.)

A bergamói Accademia Carrara képeiből közül egy sort Maria Grazia Rutteri. 2 színes és 14 fekete képpel. (144. l.)

A könyvismertetések között Garas Klára Maulbertsch könyvének méltatása. (164. l.)

G. B. Tiepolo Udinében levő képeit bemutató cikkének második részét közli Aldo Rizzi. 25 színes és 27 fekete képpel. (169. l.)

A magángyűjtemények Milánóban és Olaszországban cikksorozatban:

A milánói Hanorah gyűjtemény képei. Luca Giordano, F. Albani, Niccolò dell'Abate, Hubert Robert művei. 6 színes képpel. (218. l.)

A milánói Crosti gyűjtemény három képét bemutató cikk. Giotto, Bronzino, Dirk van den Bergen művei. 3 színes képpel. (226. l.)

Milánói magángyűjtemény 10 Canaletto, 3 Guardi, 2 Magnasco, Longhi, Boucher képeit láthatjuk. 18 színes képpel. (237. l.)

Andrea del Castagno képeiről a velencei S. Zaccaria templomban értekezik Luciano Bertì. 17 színes és 22 fekete képpel. (261. l.)

Paolo Veronese Venust és Adonist ábrázoló, magángyűjteményben levő művét publikálja Rodolfo Palluchini. 4 színes és 6 fekete képpel. (293. l.)

A Marinotti gyűjtemény hat képét, Segna di Bonaventura, Savoldo, Van Dyck, Piazzetta műveit bemutató cikk. 6 színes képpel. (304. l.)

Conte Paolo Gerli Villa-Gasta-beli gyűjteményének néhány darabját, Nerocchio, Bellini, Zuccarelli, Longhi, Guardi műveit bemutató cikk. 9 színes képpel. (314. l.)

Marco Ricci néhány művével foglalkozik Maria Grazia Rutteri tanulmánya. 6 színes és 4 fekete képpel. (326. l.)

Arte Antica e Moderna

Pietro Paolini (1603–1681) Caravaggio stílusában dolgozó festő műveiről értekezik Anna Ottani. 36 képpel. (19. l.)

Bonifacio Bembo, XV. századi olasz festő körüli problémákról ír Arturo Carlo Quintavalle. 22 képpel. (36. l.)

Jerôme Colomès, kevésbé ismert XVII. századi festő szignált műveit közli Renato Roli. 1 képpel. (47. l.)

Angelo Pio, XVIII. századi bolognai szobrászról ír Eugenio Riccomini. 12 képpel. (52. l.)

Az 1682. évi Aldobrandini leltár II. részét adja közre Paola della Pergola. (61. l.)

Donatello oltárának, amelyet a padovai Santo részére készített, rekonstrukciójáról értekezik Alessandro Parronchi. 20 képpel. (109. l.)

Parmigianinónak a budapesti Szépművészeti Múzeumban levő újabban általa felfedezett rajzait ismerteti Fenyő Iván. 10 képpel. (139. l.)

Ludovico Dorigny, XVII. századi festő műveit ismerteti Nicola Ivanoff. 8 képpel. (144. l.)

A Palazzo Bonaccorsi Maceratában képeit és szobrait ismerteti Dwight C. Miller. 19 képpel. (153. l.)

Ercole Graziani (1688–1765) képeiről értekezik Renato Roli. 17 képpel. (166. l.)

Az 1682. évi Aldobrandini leltár III. részét közli Paola della Pergola. (175. l.)

A francia múzeumok spanyol képeinek kiállítását ismerteti Anna Maria Matteucci. 6 képpel. (192. l.)

Arte Figurativa

A velencei művészet öt százada c. stockholmi kiállításról beszámoló cikk. 11 képpel. (I. 3. l.)

Az Uffizi-ből elrabolt és Californiában felbukkant Pollaiuolo képről ír Angelo Lipinsky. 1 képpel. (9. l.)

Az olasz gobelinről és tradíciójáról Itáliában ír Livia Parini. 4 fekete és 3 színes képpel. (15. l.)

Francesco Guardi egy ismeretlen tájképét közli M. Monteverdi. 1 képpel. (65. l.)

A nápolyi Seicento-kiállításról számol be Arturo Bovi. 5 képpel. (III. 3. l.)

A Barocco Piemontese torinói kiállítást ismerteti. Sok képpel. (V. 2. l.)

A milánói Castello Sforzesco-ban levő régi hangszerek gyűjteményét ismerteti G. Mandel. 13 fekete és 2 színes képpel. (35. l.)

A Marco Ricci kiállításról Bassanóban számol be Mario Monteverdi. 4 képpel. (VII. 39. l.)

Cerano kiállítása elé. C. Pirinától. 7 képpel. (X. 33. l.) Cigoli-problémákkal foglalkozik Giulietta Chelazzini. 24 képpel. (51. l.)

Emporium

Cima da Conegliano trevisói kiállítását ismerteti Enrichetta Cecchi. 8 képpel. (3. l.)

Alessandro Longhi, az ismert XVIII. századi velencei arcképfestő fiatalkori műveiről ír Alberto Riccoboni. 9 képpel. (9. l.)

A Prometeusz mítosszal a XVI. századi velencei művészetben foglalkozik Nicola Ivanoff. 8 képpel. (51. l.) Giuseppe Bernardino Bison (1762–1844) 100 művét állították ki Udinében. Referátum 6 képpel. (77. l.)

Goya gobelin kartonjait és egyéb műveit bemutató cikk. 11 képpel. (116. l.)

Raleigh (North Carolina) múzeumának igazgatója Julius Bier Tilman Riemenschneider szobraiból rendezett kiállítást, amelyen 19 mű került bemutatásra. Referátum 1 képpel. (136. l.)

Cima da Conegliano problémákról ír, a művész trevisói kiállítása alkalmából, Remigio Marini. 7 képpel. (147. l.)

Dayton, Sarasota és Hartford múzeumi kollaborációban kiállítást rendeztek „Cambiasótól Magnascóig” címmel a genuai festészet műveiből a XVI. század második felétől a XVIII. század elejéig terjedő időből amelyek az Egyesült Államokban vannak. Referátum 18 képpel. (159. l.)

Konrad Onasch, hallei egyetemi tanár ikonokról írt könyvét méltatja Enzo Carli. (188. l.)

Carlo Bononiról (1569–1632) írt monográfiát Andrea Emiliani. Méltatás G. Frabetti-től. 1 képpel. (190. l.)

Luca Carlevaris tanulmányt közöl Aldo Rizzi. 8 képpel. (201. l.)

Caravaggio és követőinek munkáiból rendeztek kiállítást Nápolyban. Referátum 13 képpel. (210. l.)

Luciana Crosato a Velence környéki villák XVI. századi falfestményeiről írt könyvét méltatja Giuseppe Maria Pilo. (238. l.)

Az újra rendezett drezdai képtár olasz képeiről ír Lionello Puppi. 11 képpel. (243. l.)

Bernard Berenson korai olasz képekből álló gyűjteményét, amelyet Firenze melletti villájával együtt a Harvard egyetemre hagyományozott, ismerteti Marianna Galotti Minola. 10 kép. (254. l.)

Franciaországi spanyol festményekből rendeztek kiállítást a párizsi Musée Jacquemart-André-ban. Giulia Veronesi ismertetése. 9 képpel. (261. l.)

A gyermek Jézus imádása témakörből, az Uffizi gyűjteményében levő rajzokból rendezett kiállítás ismertetése. 3 képpel.

Román kori francia műemlékekről értekezik Guida Marinelli. 9 képpel. (II. 3. l.)

Bulgáriai múzeumok kincseiből a párizsi Galerie Charpentier-ben rendezett kiállításról referál Giulia Veronesi. 8 képpel. (17. l.)

Camillo Boccaccino (1501–1546) cremonai festő egy ismeretlen főművéről ír G. T. Faggin. 1 képpel. (22. 1.)

A prágai képtár új szerzeményeiből az olasz képeket tartalmazó referátum. 4 képpel. (24. 1.)

A genovai Palazzo Rossóban Gregorio de Ferrari, XVII. századi festő rajzaiból rendeztek kiállítást. 3 képpel. (28. 1.)

Gaetano Gherardo Zompini (1700–1778) műveit a bassanói Palazzo Sturmban ismerteti Giuseppe Maria Pilo. 6 képpel. (51. 1.)

A velencei Carpaccio-kiállítás ismertetése 14 képpel. (56. 1.)

Rajzkiállítást rendeztek az Uffiziben a firenzei rajz-akadémia 400 éves fennállása alkalmából. Referátum 9 képpel. (67. 1.)

Velence tartománybeli restaurált és újabban feltárt falfestményekről referál Michelangelo Muraro. 38 képpel. (99. 1.)

A madridi királyi palota 28 termében új múzeum nyílt. Marianna Galotti Minola ismertetése. 10 képpel. (118. 1.)

Liszaabonban a Goulbenkian hagyatéka számos elsőrendű képét kiállították, még mielőtt az új múzeum elkészül. (127. 1.)

A párizsi Bibliothèque Nationale Hokusai műveiből rendezett szép kiállítást. 2 képpel. (133. 1.)

Caravaggio milánói munkáiról ír Silvino Borla. 5 képpel. (157. 1.)

Adalék Nicola di Maestro Antonio műveihez Lionello Puppitól. 4 képpel. (163. 1.)

Este-i I. Ferenc udvara festőinek műveiből rendeztek Modenában, a Galeria Estensében kiállítást. 3 képpel. (167. 1.)

Vivarini problémákról ír Remigio Marini. 12 képpel. (195. 1.) Említés történik benne Masolinónak magyarországi útjáról Pippo Spanónál, 1425–27 közt.

Seicentóbeli emiliei festők kiadatlan rajzait adja közre Mario Rotili. 8 képpel. (216. 1.)

Udinében restaurált képek első kiállítása nyílt. 4 képpel. (226. 1.)

Bedő Rudolf

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

FENYŐ, IVÁN: Les dessins de Parmigianino au Musée des Beaux Arts de Budapest	1
RÓZSA, GYÖRGY: Romeyn de Hooghe et les guerres turques de Hongrie	17
MOLNÁR, LÁSZLÓ: Association industrielle, et exposition d'art décoratif	25
TÓTH, ERVIN: La gravure sur bois au XX ^e siècle (A propos de tendances de style modernes)	40

DOCUMENTATION

MOLNÁR, JÓZSEF: Méthode de l'application de la théorie des polygones dans les monuments de la domination turque	59
MOLNÁR, JÓZSEF: Mausolée du sultan Soliman à Turbék	64
WEINER, MIHÁLYNÉ: Sculptures sur les thèmes russes de Béla Markup.....	67

REVUES DES LIVRES

<i>Genthon, István</i> : Pataky, Dénes: Art graphique hongrois. Budapest 1960. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat	73
<i>Jajcay, János</i> : Ledács Kiss, Aladár — Mme Szütsné, Brenner, Klára: Tapis orientaux. Budapest 1963. Gondolat Kiadó	74
BEDŐ RUDOLF: Revues étrangères parues en 1963	84

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ФЕНЬЁ ИВАН: О рисунках Пармиджанино находящиеся в будапештском музее изящных искусств	1
РОЖА ДЬЁРДЬ: Ромейн де Гугх и турецкие войны в Венгрии	17
МОЛНАР ЛАСЛО: Общество ремесленников и выставка искусных работ	25
ТОТ ЭРВИН: Ксилография XX-го века (О стремлении к созданию современного стиля)	40

ДОКУМЕНТАЦИЯ

МОЛНАР ЙОЖЕФ: Применение теории округления в памятниках времени Османской империи	59
МОЛНАР ЙОЖЕФ: Надгробный памятник султана Сулеймана в с. Турбек	64
ВЕЙНЕР МИХАЙНЭ: Скульптор Бела Маркуп и его работы на русскую тему	67

ОБЗОР КНИГ

<i>ГЕНТОН ИШТВАН</i> : Патаки Денеш: Венгерские рисунки и акварели Будапешт 1960. Издательство Corvina	73
<i>ЯЙЦАИ ЯНОШ</i> : Ледач Кишш Аладар — Сютшнэ Бреннер Клара: Познакомимся с восточными коврами Будапешт 1963. Издательство „Gondolat”	74
БЕДЁ РУДОЛЬФ: Обзор иностранных журналов изданных в 1963 г.	84

Ára: 35, Ft

Előfizetés egy évre: 100,— Ft

INDEX: 25.603

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,

Budapest V., Alkotmány u. 21.

Telefon: 111-010, MNB egyszámlaszám: 46;

Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,

Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612;

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA

1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban,

Budapest, V. Bajcsy-Zsilinszky út 76.

és bármely postahivatalban.

Csekk számlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066.

MNB egyszámlaszám

Előfizetési díj egy évre 100 Ft



1965 SZEP 11

406

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1965. • XIV. ÉVF. • 2. SZÁM



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1965

SZERKESZTI
POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:
ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS
SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MOJZER MIKLÓS:	Tanulmányok a Keresztény Múzeumban II. MS mester zászlai	97
LÁNCZ SÁNDOR:	A szocialista realizmus történetéből (1949–1956)	107

KUTATÁS

HORVÁTH BÉLA:	Lenin a margón	143
	Kernstok Károly „Este” című képéről	148

VITA

<i>Kontha Sándor „Mészáros László” című kandidátusi értekezésének vitája</i>	
Aradi Nóra opponensi véleménye	155
Végvári Lajos opponensi véleménye	157
Kontha Sándor válasza	158

KÖNYVSZEMLE

<i>Végh János—Prokopp Mária:</i> Boskovits Miklós—Mojzer Miklós—Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. Budapest 1963. Akadémiai Kiadó	161
<i>Farkas Zoltán:</i> Lengyel Géza: A szépmesterségek kezdete, Ferenczy István sorsa. Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata	164
<i>Szabó Júlia:</i> Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata	164
<i>Perehazy Károly:</i> Dercsényi—Gólya—Entz: Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Budapest 1964. Akadémiai Kiadó	168

Az eddigi kutatás heraldikai alapon remélte megoldani MS mester két zászlóábrázolásának értelmét. Ha a zászlókon valóban címerképek lennének, a középkori Magyarország legszebb fennmaradt táblakép-együttesének legalább a megrendelőjét meghatározhatnók. Az eddigi sokszor kézenfekvőnek látszó feltételezések azonban félreértésen alapultak. Ezúttal ikonográfiai úton kívánjuk megközelíteni a zászlók kérdését.¹

A kérdéses zászlók egyikét az Olajfák hegyének hátterében Júdás előtt viszik. A másik, hasonló zászlót a Kálvária kereszt alatti bal oldalon az elforduló katona tartja a kezében. Mindkettőn kosfejes (!), félholdas jelvény.² Ahogyan a beszélő mozdulatok sajátjai a szereplőknek, ugyanúgy ezek a jelvények is azok. A párhuzamokra építő meditáció és a meditáció ihlette festői előadásnak MS mesterre jellemző elemei a felmutatott jelek.

A kevés alakkal ábrázolt Kálváriák középkori ikonográfiai szokásának megfelelően a kereszt Krisztus hozzátartozóit a kereszt alatti jobb oldalon, ellenségeit pedig a bal oldalon állítja szembe.³ Ez a legáltalánosabb párhuzam az esztergomi képen egyéni módon válik sokrétűvé. A vén turbános török gazdag öltözete roppant ellentétet formál a felfeszített mezítelenségével. Ez az előkelő úr mintha sétatálcával (bírói bot!) jelent volna meg a kivégzésen.⁴ A legtöbb Kálvária-képtől eltérően Krisztus után második főszereplője lett a cselekménynek, aki szerepében méltó földi ellenfele a középkori művészet egyik legkifosztottabb Megváltójának. Ez a gazdag úr, másféle életben megrögzött vénember száraz és érdektelen kegyetlenséggel ítél. Mozdulatai öntudatosak, magabiztosak a másik oldalon álló hozzátartozók elesett, fájdalomba kábult gesztusai mellett és valósággal kihívó pálcás, kesztyűs, kesztyűt markoló kitarított keze Mária és János lehulló, mindent elvesztett kezeivel szemben.

A felmutató mozdulat, a tragédiába belekiáltó száj a római Longinus századosé, akit a korabeli festészet egész Európában gyakran ábrázolt töröknek.⁵ MS mester szívtelennek, önzőnek és okosnak festette meg, mint aki a pribék-feladat végrehajtásában közömbös volt. A legfeszültebb, eksztatikus pillanatban azonban az egyetlen, aki nem az előben vagy majd a feltámadottban, hanem a halottban ismerte fel a Messiást. Longinus teszi ezen a képen a Krisztus-passió keresztény tragédiáját igazán döbbenetessé. Itt az áldozatot nemcsak siratják — ezek övéi —, hanem fel is ismerik és ez éppen a hőhéra. Az összeomlás teljességét a gyilkos rádöbbenése fokozza. A mozdulat sokatmondóan beszédes: a megváltás pusztá kézzel történik — mint a kézfogás — rámutatva. Egyelőre csak felismerés, nem bűnbánat vagy megértés. A test parancsoló mozdulata, az energikus másik kéz a korábbi magatartásra utal: a lelkiállapot változó, szinte barokkosan pillanatnyi.

A hozzátartozók csoportjának fő alakja Mária. Elesettségében nemcsak Longinus ellentéte, hanem Krisztussal is párhuzamba állított szereplő. Míg fia halottan függ a kereszten, lélek nélkül, anyja öntudatát veszítette el: elájult.⁶ A csoportot Szt. János evangélista kapcsolja Krisztushoz, mert rátekin. Ő az egyetlen

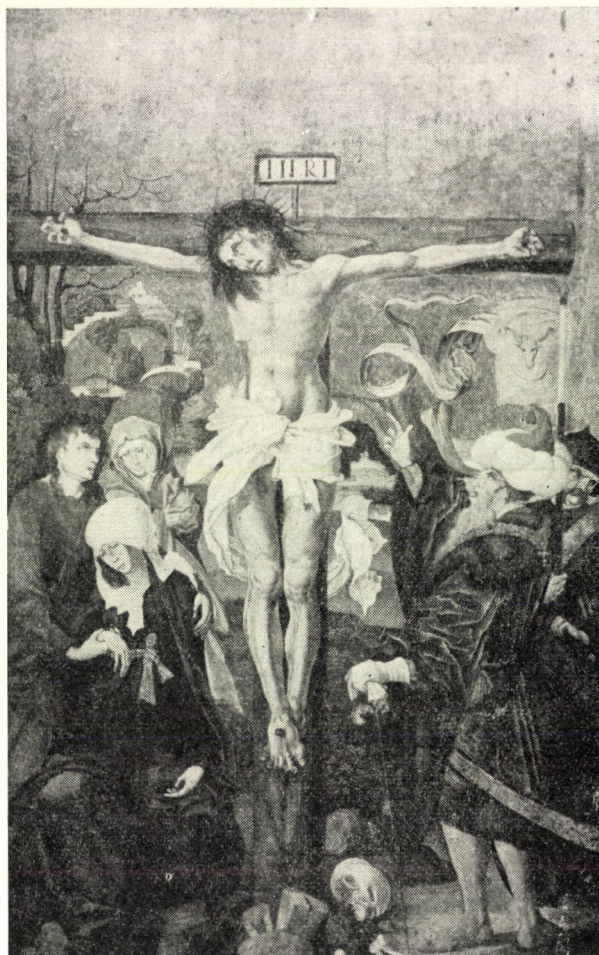
tanítvány, aki a kereszt alatt áll és megvallja a Mestert. Párhuzama a másik csoportban a hátranéző páncélos katona. János fiatal, a katona öreg. Ez Stefaton, aki pajzsát markolva elfordul: Longinus kitárt karja mögött sötétben magabazárkózik.⁷ A százados felnéz a keresztre, a katona pedig hátra, lefelé tekint. Nem tudja vagy nem akarja meglátni, akit Longinus felismer. A kor hírvő emberének szemében ő a megatalkodott zsidó. A középkori teológiai irodalomban Stefaton az új hitre nem tért zsidóság megszemélyesítője, akit a megtérő pogánysággal állítanak párhuzamba.⁸ Az utóbbit Longinus képviseli, aki mellett itt teljes fegyverzetben áll az öreg — a régi hit embere.

Longinus és Stefaton beszélő mozdulatai egyszerűen itt nem szereplő jobb és bal oldali látór gesztusait és magatartásait idézik. A jobb oldali látór mindig Krisztus felé tekintve tesz hitet, míg a bal oldali konokan elfordul.⁹ Ugyanígy fordul el Synagoga is a keresztől, az őszövétség allegorikus nőalakja. Synagoga szintén a kereszt alatti bal oldalon szokott állni és allegorikus megfelelője a jobb oldalon tartózkodó Ecclesia figurájának.¹⁰ Ecclesia szerepét néha Mária tölti be: az esztergomi Kálvárián is valószínűnek látszik ez az „Ecclesia-Mária” — értelem.¹¹ Mint általában, Stefaton MS mester Kálváriáján is Synagoga képviselője. Longinussal áll, ahogyan az előforduló, lehajtott fejű vagy bekötött szemű Synagoga szokott állni. Stefaton Synagoga szerepét átvéve elfordul, csak néz, de látni nem akar.¹²

Synagoga ábrázolása — hat évszázados története folyamán körülbelül a XVI. század közepéig általában zászlós.¹³ A zászlón a középkori keresztény művészetben a zsidókra vonatkoztatott jelvények: leginkább skorpió vagy hegyes zsidókalap, vagy kosfej.¹⁴ A kosfej gyakori jelvénye Synagogának: ha éppen nem a zászlóján ábrázolt, akkor rendszeren a kezében tartja, vagy rajta — koson vagy kecskén — lovagol. A kos az Őszövétség állatáldozatára céloz, amely rendszeren kos vagy ökör volt.¹⁵ Elsősorban ezért került a Synagoga-figurák kezébe és zászlóira a kos: mint a régi zsidó hit véres állatáldozata a keresztény mise-áldozattal (illetve Krisztus áldozatával) szemben.¹⁶ Erre az előbbi, az Őszövétségi áldozatra hivatkozik az esztergomi Kálvárián Stefaton, akinek megtérő — pogány megfelelője Longinus.

Félreismernénk a másik zászlójelet, a holdsarlót, ha azt mint az izlám jelét a török ruhás Longinusszal hoznánk kapcsolatba. Az esztergomi török-Longinusnak semmi köze ehhez a félholdhoz.

Ahol a középkori Kálváriákon a hold, rendszeren a fogyó hold, feltűnik — mindig a kereszt bal oldala, Synagoga helye. A másikon, Ecclesia oldalán a nap ragyog.¹⁷ Ettől a naptól kapja fényét az őszövétség fogyó holdja. A késő középkori szemléletben az őszövétségnek nincsen önálló értelme: csupán előképnek veszik, amely az eljövendőnek tükrözője a múltban. Vizsgálata csak azért fontos, hogy a diadalmas újszövetség példáit aláhúzza, hogy a hívőnek tükröképet nyújtson a megváltásról. A középkor elmélkedője és a festő nem történeti folyamatában látta a két kort, hanem ideájában és a hasonlatot materiálisan is azonosította velük: a kelő nappal



1. MS mester: A Kálvária. Keresztény Múzeum, Esztergom

elhalványul a hold és nappal váltja fel a bekötött szemű Synagoga éjszakáját.¹⁸

A Synagoga-ábrázolások gyakori társa a hold. Többször előfordul Kálváriákon önállóan is és az ószövetséget szimbolizálja. Így került Stefaton lobogójára és vele ez az ószövetség, Synagoga zászlaja lett.

A nagy sárga zászlónak a színe is a zsidóságra utal. MS mester azokhoz a hagyományokhoz ragaszkodó késő-középkori festőkhöz tartozott, akik utoljára és leggazdagabban fogalmazták meg a régebbi mesterség meditatív és színezési megrögződéseit. A sárga színt — a zsidóság középkori megkülönböztető jelének színét — lehetőleg kerülte. Sárga az epe, az irigység és ez a lobogó, szenvedélyesen ideális értelmet kereső művészet elfordult tőle. Ahol nagyobb foltokban alkalmazta a sárgát, ott az ellenséges szerepű zsidók ruháján tette. A Vizitáción csak Mária vékony öve sárgás (Erzsébet ruhája aranyos színű!), az Olajfák hegyén Júdás öltözet (ez csaknem mindig sárga a középkorban), a kosfej és a holdsarló a zászlón, a Keresztviten és a Kálvárián (itt a zászló) és a Feltámadáson pedig kizárólag a katonák egyes ruhadarabjai azok. De még így is feltűnően kevés a sárga folt.¹⁹

Hasonló következetességgel használta a lilát, a bánat és penitencia színét. Az Olajfák hegyének szorongó Krisztusát és a kereszt alatt leroskadót is ilyenbe öltöztette. Mária („az Ég királynője”) színét, a kéket vagy a tisztaságot jelentő fehéret a régi értelmezésüknek megfelelően szerepeltette: a Kálvárián és a Feltámadáson elsősorban Mária és Krisztus ruhadarabjain, és a Feltámadás zászlaján. Stefatonén ellenben szinte győztesen

bontotta ki a sárgát, érezhetően hangsúlyozva.²⁰ A Donaueschingeni passió-játék (XV. század) rendezői utasítása is sárga színűnek írja elő a Synagoga zászlaját.²¹

A sok költői-legendás, teologikus-festői párhuzam, az állandóan magas hőfokon izzó ihlet és lendületes parabola MS mester legfőbb jellemzői. Az Olajfák hegye — Keresztvitel — Kálvária — Feltámadás képsorban (ahogy ezek a táblák eredetileg is voltak) az első és utolsó táblát eddig a méltatások kissé mellőzték. A Keresztvitel és a Kálvária különösen egyéni hangja elvonta a figyelmet arról a két képről, amelyek ennek a drámai, sőt tragikus erejű sorozatnak a keretelése. Az Olajfák hegyére vonult, halálra készülő Krisztus feltartott kezekkel hull térdre a földön, míg a Feltámadáson győztesen lép elő a sírból. Körülötte alvó tanítványok hevernek a Getszemáni kertben és egyedüllétében még a vigasztaló angyal is szenvedésére céloz a kezében a kehellyel. A Feltámadáson viszont a már elmúlt passióra emlékeztet a keresztlevétel



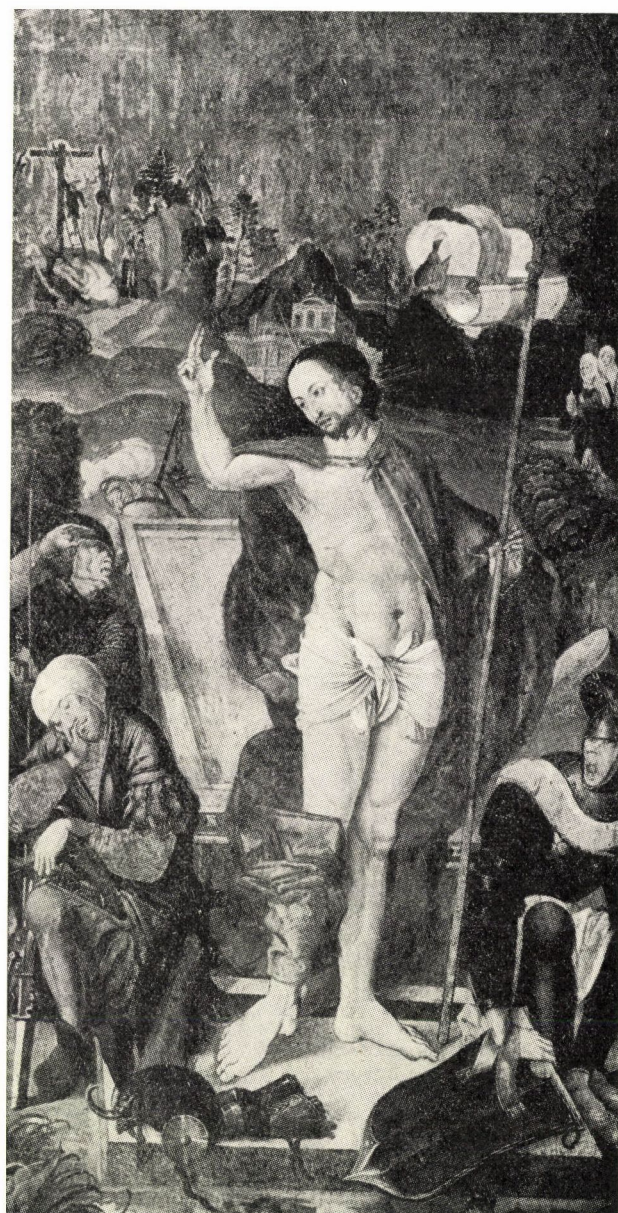
2. MS mester: Krisztus az Olajfák hegyén. Keresztény Múzeum, Esztergom

(együttal hitelesítője Krisztus valóságos halálának, illetve a feltámadásnak!). Az alvó apostolok párhuzamaként, „akik egy óra hosszat sem tudtak virrasztani”, az álmukból felriadó, felfegyverkezett bamba katonák eszmélését látjuk. Elhelyezkedésük az alvó apostolokét idézi. Az Olajfák hegyén a Júdás vezette fegyveresek settenkednek előre, a Feltámadás kertjének végében a síró asszonyok kis csoportja lépeget a már szükségtelenné vált balzsamszerekkel. A két képen hasonló a táj, (de világosabb, derültebb az utóbbin, hiszen az Olajfák hegyén éjjel van, a Feltámadáson pedig fényes nappal, parabolaszzerűen) s a szerkezet, a szereplők elrendezése kölcsönösen megfelelő.

A párhuzamok felsorolását azonban még folytathatjuk. Míg a Keresztvétel Megváltója összeroskad a durván ácsolt kereszt alatt, amit pusztá kézzel tartott, Cirenei Simon köpenye szélével fogja meg a fát.²² Krisztus görcsösen összehúzódó keze a kereszten és mellette a háttérben az ég felé markoló száraz ágai egy kiszáradt fának



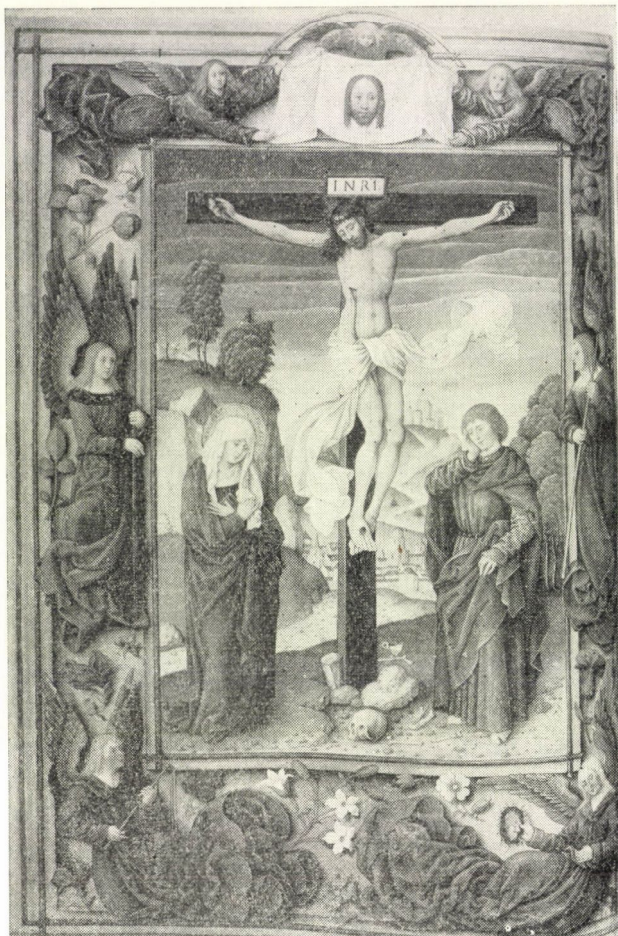
4. MS mester: A Keresztvétel. Keresztény Múzeum, Esztergom



3. MS mester: A Feltámadás. Keresztény Múzeum, Esztergom

hátborzongatóan fokozzák a feszültséget és elhagyatottságot, amelyben az Isten fia utoljára kiáltott fel. A száraz fát ebben az esetben a bűnbeesés fájára való utalásnak is tekinthetjük, amely a legenda szerint az isteni tilalom megszegésekor kiszáradt és egy késői maradványából ácsolták Krisztus keresztjét.²³ Az emberiséget új életre hívó Ádám Jézus: ezért a koponya a kereszt alatt nemcsak a Koponyák hegyére utal, hanem e régi Ádámra.²⁴ A feltámadó Krisztus egészséges teste mögött reggeli, kissé irizáló fényben áll a jeruzsálemi templom, a krisztusi hasonlat szimbóluma. Valószínűleg ilyen szembeállításként került a Kálvária háttérébe a kereszt alatti bal oldalra a kis tó mögött egy kerek alaprajzú, kissé titokzatos hangulatú, nagyon zárt, kívülről néptelen vár — a Synagoga, azaz Stefaton oldalán. Krisztus jobbjára felől pedig fehér mellvédokkal szegélyezett szerpentinek vezetnek a sziklataréjra települt erősséghez. A sziklára épült város a magasban gyaníthatóan Ecclesiáé, míg a síkra települt bástya az ószövetség széke.²⁵ Már az ókeresztény művészetben előforduló párhuzam s Ecclesia városával kapcsolatban MS mesternél még mariológiai vonatkozására (Civitas Dei) is gondolhatunk.²⁶ A budapesti Vizitáció háttérében ábrázolt kapu hasonló értelem hordozója: a kapu Mária, aki által az Üdvözítő a földre jön.²⁷

Stefaton elfordulásával nemcsak tagadja a Messiást, az új áldozatot, hanem a kosfejű zászlóval a régi áldozat, az ószövetségi vallás mellett foglal állást. A régi, eredeti keresztény értelmezés szerint az újszövetség folytatása és betetőzése az Ótestamentumnak. A keresztes



5. Jacob Elsner: A Kálvária. Címkép a Kress-Missaléból. Germ. Nat. Mus., Nürnberg

hadjáratok kora óta azonban a Synagoga, ábrázolásának egyre megvetendőbbeknek mutatják az ószövetség alakját a művészetben. A köznap, népszerű képzeletben a régi immár nem alapja az újnak, amelyet ez beteljesít. A régi a zsidó, pogány és az új hit legyőzi azt.²⁸ A harc csúcspontja, ütközése a Kálvárián, és az előttünk álló alkotás példájában a Messiás halálra juttatása épp Synagoga műve.²⁹

Júdásnak zászlaja hangsúlyozza a tényt. Ott a kert alatt, ahol benyomakodnak vele egy kis hidacska kapun, fáklyákat és még egy zászlót hoznak, de a koszejezt hozzák legelő, mintegy hitelesítőjéül a letartóztatási parancsnak. A rendelet, a felsőbb felelősség tudatában és büntudatában jó előre felmutatják, hivatkozásul — és az előrelopakodó, félszeg, sunyi társaság meghúzódik alatta. Nem ismerik a vádlottat: a zászlótartó kérdően fordul Júdás felé és ez kissé borzongva fogva össze ruháját magán aljas és magában heherésző mozdulattal mutat Krisztusra. Ez a mozdulat ismétlődik Longinusnál is a Kálvárián: ez előbbi esetben az árulás, az utóbbiban a hitvallás! A parabolák ezen a kis mellékjeleneten belül is folytatódhatnak. Míg a zászlótartó katona — láthatólag a parancsnok — egyik kezében a kötelet viszi a fogolynak, a másikban a pénzeszsákot tartja az árulónak. A katona mozdulata megint a lényegre villantóan beszédes: Júdás csak Jézus kézrekerítése után kapja meg a pénzt; e pillanatban a vezér még távol tartotta tőle a zászlóval, szinte csalogatóan a térdelő Krisztus irányában és Júdás mutatójára a főalak felé egyszersmind a pénzeszsákának is irányul — az ígéretre és a következő lépésre utalván.

A pénzes zsákos azonban a középkor folyamán nemcsak Júdás attribútuma.³⁰ A Synagogáé is ez, s Synagoga rendszeresen a zászlója mellett tartja. Júdás által a parabola visszakanyarodik Synagogához: a koszejes-félholdas zászló a pénzeszsákával a Synagoga szimbóluma, amint az elől lépkedő alak feltehetően az az Archisynagogos vagy „primus judeorum”, aki a frankfurti passió-játék (1493) egyik főszereplője, a Krisztus vesztére török főkolompósa.³¹ Ez a mozzanat, az Olajfák hegyének mellékjelenete látszik MS mester művészetében összefüggni a korabeli passió-játékok elképzeléseivel, illetve drámai fogalmazásával. A zászlók aspektusából nézve Júdás így magyarázat és a többiek mögött csupán a Synagoga eszközei. A passió történeti állomásainak sorozatát a zászlók párhuzama kíséri. Az Olajfák hegyén még a háttérben jelenik meg a vörös-sárga színű, messzelobbanó üstökű zászló, mint a fenyegető viharfelhő, mely egyre közeleg. A Keresztviten eltűnik (viszont itt szerepel a lándzsa!), hogy aztán a Kálvárián kibontva és győztesen lobogjon, mint egy diadalmi jelvény. Színe, alakja itt különösen fontos: hitvallást, hatalmat, a Synagoga erejét példázza. Ellentéte a sírból kilépő Krisztus zászlajának, amely szintén diadalmi jelvény. Ez a Megváltó győzelmét jelenti a halálon és egyszersmind az újszövetség jelvénye. A feltámadt Krisztus fehér-lobogós, piros kereszt zászlaja Ecclesia zászlaja. A már idézett Donaueschingeni passió-játék az évszázados szokásnak megfelelően szintén ilyen zászlót ad Ecclesia kezébe. A zászlók tehát képletesen Ecclesiát és Synagogát állítják szembe, nem allegorikus alakjaikban, csak jelvényeikben, de történeti, illetve legendatörténeti szereplőikkel mutatva be őket. Ez az utóbbi párhuzam az MS mesteri mű értelmi és pompás formai melléklete.

Az eddig méltatott gondolatok azonban éppen nem újak, sőt: helyenként éppenséggel archaizáló — nagyon egyéni megfogalmazásban. A jelvényeknek, a beszélő mozdulatoknak ennivre kristálytiszt, sokrétű párhuzambaállításával, „rímeltetésével” ilyen érzelmi hőfokon és művészi rangon másutt ritkán találkozunk. A zászlós Kálvária-ábrázolások természetszerűen gyakoriak, de az ábrázolásban rejlő lehetőség kibontását az ismertetett módon csak MS mesternél találjuk. Fennmaradt táblaképeink ez az egyetlen olyan ikonológiai sajátága, amelynek részletesebb vizsgálatától közelebbi eredményt is várhatunk.

A Kálváriák zászlaja — gyakorlati értelemben — hatalmi jelvény.³² Arra vonatkozik, akinek a nevében az ítéletet hozták és végrehajtották a kivégzést. Az ószövetség zászlajának koszejes-félholdas ábrázolását a középkori táblaképfestészetben nem ismerjük. Ez a zászló nem általában a zsidóságot jelöli (mint a skorpió, zsidókalap, szerecsen és a hasonló jelvények), hanem Synagogát, a Synagoga zászlaja. Ilyen szerepeltetése — festett analógiák hiányában — feltételezhetően nem képes előzményre, hanem elmélkedésre, predikációra vagy a mű inventarának útmutatására támaszkodhat. A gondolat legközelebbi, írott analógiáját az Érsekújvári Kódexben (Sövényházi Márta és két társnőjének másolata magyar eredeti után az 1520-as évek végétől 1531-ig) találjuk meg: „Es az kwre töttek Salamonnak zazloyath kynek wasa erczből wolt Czynalwan Es az kopya őt segu wolt Es az wegen wolt egy lewegő Es az kőben allot Salomonnak zazloya Az templomnak kezdetytwl fogwa mynd wegezetyglen Es az kopyan wolt egy kus was mynth egy cherna zal wasbol czynalt Es az mesterek awal meryk wolt az templomnak hozywsagat Es zelősseget Es Magassagat Az zazlonak lobogoya kedygh selyemből wolt czynalwan Es egi zynw, kyből Bodogh Azzonak Chynaltak wolt első palastot Mykort ky ment wolt az Templomból Es az templomnak Emlekezetyert tartotta az palastot Es egy rézével főtte feyet be Masod rezewel földet az korona kedygh ki az zazlonak tetyeyben wolt az Salamone wolt kywel kyalra löth wolt Most az koronat Damascenos kyal tartya Es az fölwl meg mondot kő kibe (innen XVII. szd.-i írás, az eredeti másolata) Salamon zászlója állott volt: annak utánna az követ Pilátus attá volt az üldöklő helyre, mely hely heles volt, avagy

tettetes, Embereknek haláláért es tolvajoknak avagy gonosz tévőknek gyötrelmekért: Azért, mykoron a' tolvajokat megh ölték, közönséges Jerusalemmek zászlóját az kerben tették és ott állot addig m'g az latrokat meg verték, avagy egyéb gyötrelmeket tettek rajtok. De sidóknak Innepek napján, az az Jupiternek napján, egy zászló sem állott a' köben, De igasságnak igaz zászlója állot a' köben az az kin Ur Jesus Kristus fell függették: ezeket Isaák nevő Sidó Doctor beszelli".³⁴

Mindebből fontosabb négy momentum, amely az esztergomi Kálvárián öltött festői formát:

1. Salamon, illetve a Templom egyszínű zászlajának említése és Jerusalemm városáé, amelyet a Kálvárián kitűztek. Jerusalemm városa gyakran Synagoga értelmű, illetve fordítva.³⁵

2. Mária kendője Salamonnak, illetve a Templom zászlajának egy darabjából készült.

3. Ez a kendő Krisztus ágyékkötője (a keresztény vallásos irodalomban másutt is ismert nézet): „Es az ő zent Anyya mel kezkenő ő feyen wala tellyes nagy keserusegel Es nagy köny hullatásokal wethe ő rea Es be főde zemeremenek helyet” Érsekújvári Kódex id. hely. 45).³⁶

4. A szöveg párhuzamot téve Jerusalemm zászlaja és a keresztfa között, ez utóbbit is zászló értelemmel ruházza fel. Krisztus keresztje az ószövetség lobogóját felváltó új zászló.

A zászlók csapongása ezzel az értelemmel válik teljessé a fennmaradt képsorozaton. Az a zászló, amely az ószövetség egyetlen szent helyéé, a jeruzsálemi templomé volt, egy részében Mária fejére került és virágszirmformában csapódva libben a budapesti Vizitáció szüze után, „zászlóssá” téve kedves alakját. Fodrozódása Mária örömet festi alá formai szeszélyével, majd a Kálvárián a mozdulatlan, halott testen lengve a kereszttel újra zászló, „igasságnak igaz zászlaja”. A kereszten az ágyékkötő lebegése a látogató Mária kendőjét idézi újra, a bajban az elmúlt boldogság egy pillanatát, azt a kendőt, amellyel maga is egy és ugyanaz. Lefelé, Synagoga zászlajával szembe lebeg, a halált idézve, mint lefelé fordított lobogó.³⁷ Amikor pedig Krisztus holttestét leemelik a keresztről és a fájdalmas anya ölébe véve siratja őt a Feltámadás háttérében, ez ottmarad a kereszten és a szél újra meglegeti, halotti búcsúztatóként.

A szimbólummá lett keresztfa Nagy Konstantin óta diadalmi jelvény.³⁸ Az „In hoc signo vinces” gondolata hosszú életet biztosít annak a bizánci eredetű gyakorlatnak, amelyben a kereszt egy darabját (a kereszttereklyét) a harcoló csapatok előtt vagy velük vitték.³⁹ A liturgikus gyakorlatban is ismertetőjel, győzelmi, a megváltás jele a kereszt. Ószövetségi párhuzama az érkigyót mutató fa, ahogy Krisztus előképe a kitárt karokkal áldó Jákob vagy a zsidók ajtajára írt megkülönböztető jel, a „T” betű.⁴⁰ A „T” másutt Istenre vonatkoztatott jel (Theos).⁴¹ MS mester keresztfája is T alakú és ezt a különben gyakori formát különösen hangsúlyozza az INRI feliratú tábla, amelynek elhelyezése latin keresztformát kívánt volna, MS mester mégis ezúttal ez utóbbi formát kerülte. A Feltámadás (vagyis Ecclesia) zászlaján a már szimbólummá és győzelmi jelvénné lett keresztet ábrázolta, azt a keresztfát, amely a győzelmi és egyházi zászlók szokásos jelvénye. Míg Synagoga zászlaja lándzsás hadi-zászló, Krisztusé a szokásos kereszttartós templomi lobogó, amely már alapformáját tekintve is a keresztet idézi.⁴²

Ebben a legutóbbi, MS mesteri párhuzamban tehát az ősi gondolat ölt testet, amely insignia-történeti tény is, hogy Krisztus keresztje zászló, illetve a keresztény (egyházi) lobogó őse. Venantius Fortunatus a „Vexilla regis prodeunt” himnuszában a keresztfán triumfáló Krisztust ünnepli.⁴³ A szent kereszt ünnepén a secretában „Jesu Christi Domini nostri corpore et sanguine anginand, per Crucis est sanctificatum vexillum”-ról olvashatunk.⁴⁴ Bernardino de Bustis Rosarium sermonum predicabiliumban (Velece 1498) a keresztfáról



6. MS mester: Részlet az Olajfák hegyéből

szóló olasz himnuszban ez a kereszt-zászló értelmezés a legfontosabb mozzanat:

„O croce triumphante gloriosa
In cui pendendo Jesu salvatore
Vince el grande hoste e con lege damore
Tolse la sancta giesia in chara sposa
Tu fosti gia a li rei pena exosa
Ho' facta sei a regi vero honore
Vexillo sei per cui va con valore
Nostra militia a la patria gioiosa”
és „Ave o croce o digna di grande honore
Vera insegna de popolo cristiano
Bello stendardo in cui salvi ne vano
Per Jesu Cristo nostro bon signore”.⁴⁵

A Bernardino de Bustistól közölt himnusz keresztzászló gondolata különösen közel áll MS mester elképzeléséhez. Ez a tény igen megerősíti Urbach Zsuzsa feltételezését, amely szerint Bustis igen népszerű művének MS mester vagy a megrendelő számára ismerősnek kellett lennie.⁴⁶ Úgy gondoljuk, hogy az „inventor operis”-t azok között a kortársi prédikátorok között kell keresnünk, akik a régebbi, középkori meditációk és parabolák alapján új, lendületes és szemléletes átélését nyújtották a hagyományoknak.

Amennyire a fennmaradt táblák segítségével ez lehetséges, az elmondottak alapján megkísérhetjük megerősíteni az oltár legutóbbi rekonstrukcióját, ikonográfiai

alapon.⁴⁷ Az elveszett Angyali üdvözlés az esztergomi Olajfák hegye felett az oltár bal oldali merev szárnyán volt és ezzel gondolati párhuzamban állt. Az Angyali üdvözlés angyala Jézus eljövételét adta tudtul Máriának, míg lent az angyal a szenvedés eljövételét jelentette Krisztusnak. A bal oldali mozgó szárny fent Mária örömteljes találkozását mutatta be Erzsébettel (Vizitáció) lent pedig Mária fájdalmas találkozását ábrázolta a keresztt alatt leroskadó fiával (Keresztvétel). A jobb oldali mozgó szárnyon fent a Megváltó születését (Svátý Antol) láthatta a néző, alatta a halált (Kálvária, Esztergom). A jobb oldali merev szárnyon feltehetőleg a Királyok imádása volt látható (sokkal kisebb valószínűséggel esetleg Jézus bemutatása a templomban), tehát a Megváltó első nyilvános elismerése és a királyokkal tán párhuzamba téve a pásztorok imádásával a Jézus születésén — és alatta a Feltámadás, a megváltás művének igazolása. Túloznánk, ha azt mondanók, hogy minden képen ezen belül az aláztos elfogadás, az örömteli áhitat a részvételen vagy bamba alvás, áruulás és fájdalom mind-megannyi drámai egymásmellettségét tudatosnak neveznénk?

Bármennyire is élők és árnyalt érzésűek MS mester alakjai, egyikük ábrázolása sem portrészzerű.⁴⁸ A legmegragadóbb alakok vonásaiban sem fedezhetjük majd fel a festő kortársainak egyikét, amint tájaiban sem lehetjük megtalálni szűkebb hazájának vagy működési helyének külső megörökítését. A késő középkori realizmus, illetve naturalizmus formulái merőben csak eszközei a művész ideális céljainak. Az indulatok, érzések, a beszélő mozdulatok igazán emberek és valóságosak, de a tör-



7. MS mester: A Vizitáció. Szépművészeti Múzeum, Budapest

ténés isteni és a formák ideális értelem hordozói. Ebben az ideális értelemben merült izzó ihlet rendezi és rendszerezi kristályosan ünnepív MS mester világát. Ez az egyik alapja stílusa sajátos „bellezza-”jának, amely őt — bizonyára a német művészet neveltjét — német kortársaitól annyira megkülönbözteti. Azt hisszük, idősebb volt Jörg Breu-nál, Cranachnál, Dürernél, Altdorfernél, sőt Grünewaldnál is és mindegyiküknél hagyományosabb festői-ideális céljaiban, gondolkodásában, még akkor is, ha stílusa, előadása pontosan lépést tartott a fiatal Breu, Cranach vagy Dürer stílusával. De a fennmaradt MS mesteri táblák sokszoros visszhangú, előkelően szenvedélyes és időtlenül „katolikus” szférájába Breu sohasem emelkedett. Cranach fiatalkori főműveit a *hizodalmassabb* realitást képviselő remekművei követték és a festő Dürerrel még ennyi párhuzamot sem vonhatunk: az MS mesteri festői célok a dűrieriektől idegenek voltak. És a nagyobb, nyugatibb kortárs, Grünewald spirituális művészete mellett az MS mesteri sokkal inkább ideális értelmű. Majd csaknem két és fél száz év múlva ismét működik két festő — mindkettő Magyarországon is —, akiknek művészete párhuzamot nyújt, hasonló, mint Breu-é és MS mesteré. Troger az egyik és ő a breu-i tehetség — míg Maulbertsch az, aki MS mester nagy megfelelője a hazánkban is utolsót és nagyot lobbanó késő barokk korában. És bizonyára Kokoschkánál végződik ez az MS mester—maulbertschi sor...

Messzire vezetne azonban, ha ez alkalommal az MS mester körül halmozódó kérdések konglomerátumában a stílus-kérdést is vizsgálánk. Az ikonográfiai összefüggések alapján kétségtelen, hogy mesterünk a legnagyobb fokig tudatos, sőt számító művész volt. Rekonstruált oltára tábláin az érzelmeknek és szenvedélyeknek elementáris áradásában azonban — legtöbbször a hagyományos eszközökkel! — fel sem tűnt eddig, mennyire gondolkodó és milyen nagymértékben fölényes művész. Művészi egyéniségét a képek ikonográfiai vizsgálatával új oldaláról közelíthetjük meg. Így nyilvánvalóvá lesz, hogy a beszélő mozdulatok, az öltözetek, sőt a tárgyak is szerepekhez szabottak és csodálatos hitelüket nem az biztosítja számukra, hogy reális, élő személyek sajátjai, hanem éppen az, hogy sokrétegen bemutatott típusokhoz tartoznak. A típusok magatartások megismerését, de csak egyszeri magatartásnak.⁴⁹ Júdás nem általában áruulás, hanem Krisztus elárulója, Mária nem a fiát sirató anya, hanem a Megváltót elvesztett anya, ahogyan a többieknek is csak a főszereplővel, Krisztussal való vonatkozásukban vagy kapcsolatukban van értelmük. Egyéniségek, de nem az életből valók, hanem egy ihletnek és meggyőződésnek sajátos karakterei. Furcsa és feltűnő lenne együttesükben egy igazán reális arc. Az esztergomi Kálvária Máriát támogató, a Mestert megvalló „Jungfräulicher Johannes-”e⁵⁰ a szánalom, szeretet és hűséges gondoskodás jeleivel éppen szerepében magasztosul fel, ideális, mint a táj, Longinus, vagy az aranyháttér. Ezúttal is Krisztus körül mindenki főszereplő. A drámai egyéniséget MS mester nem szereti megbontani: a mellékszereplőket mellőzi és a hátterek figurái nála inkább utalások, mint szereplők. Ez a barokkos „kihegyezése” a jeleneteknek ilyen értelmű individualizálás következménye és analógiája a már előbb ismertett tárgyi-értelmi párhuzamoknak, amelyeknek előadásában a festő eksztatikus fájdalma és ujjongása közben is mélységesen — meditatív.

Az eddigi ikonográfiai úton nyert megállapítások arra mutatnak, hogy az egykori oltár elkészítésében a festőt a mariológia irodalomban igen jártas személy, a későközépkori passió-elméletek alapos ismerője, talán lelkes predikátor és a művészetben is jártas „inventor” ihlette. Ha a megrendelőhöz nem is, az alkotás programalkotó szerzőjéhez valamivel közelebb jutottunk. A mesteren és a megrendelőn kívül tehát egy harmadik személyt is keresnünk kell, akinek ismeretében a festő művészetének és működésének kutatását is helyesen vihetjük tovább. Ez a kérdés már más irányú vizsgálatot igényel — hogy megtaláljuk az MS mesteri mű Guido Gersijét.

Mojzer Miklós



8. „Az Albrecht-Miniátor”, 1437 előtt: A Keresztvitel. Bécs, Nat. Bibl. cod. 2722



9. Martin Schongauer: A Kálvária négy angyallal, B. 25. Százaz fa motívum

JEGYZETEK

¹ Miklósy Z. (Magyar Művészet III. 1927, 479–480.) és Genthon I. Archeológiai Értesítő XLIV. 1931, 120 ff. (a mészáros céhre gondoltak azon az alapon, hogy a zászlón ábrázolt állatot ökörfejnek nézték. Legutóbb Zolnay L. (Művészet IV. 1963. dec. szám, 2–4.) az ökörfej-félfoldas Balassa-címerrel próbálta kapcsolatba hozni a zászlójeleket. Zolnay cikkéhez érdekesen szőtt hozzá zoológiai szempontból Bökönyi S. (Művészet V. 1964. júl. 45–46), aki a zászlón az eddig csak csontmaradványokból és leírásokból ismert középkori magyar juhnak egyetlen ábrázolását ismerte fel. Hozzátehetjük, hogy ugyancsak MS mester ugyanennek a juhajtának egész kis nyáját is ábrázolta, elég jól kivehető egyedekkel Hontszentantali – Sv. Antal-i Jézus születése képeinek hátterében.)

MS mester képeinek ikonográfiai vizsgálatát Urbach Zsuzsa kezdte el a budapesti Vizitáció-képpel kapcsolatban (Acta Historiae Artium, X. 1964. 69–123, I. Teil).

² A zászlók jelei nem pontosan egyformák. Családi címerkép esetén bizonyára jobban megkívánták volna a heraldikai pontosságot – eltekintve most attól, hogy családi címerábrázolást így sohasem alkalmaztak. A zsidókat jelölve viszont igen: Az Albrecht-miniátor 1437 előtt a Keresztvitelen a zsidók kezébe koszejes zászlót festett (Wien, Nationalbibliothek, cod. 2722, vö. A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, XI. 1961, Taf. 73. p. 38).

³ Ehhez a típushoz tartoznak: Schongauer: A Kálvária rézmetszete (L. 10, a kesztyű ábrázolásának motívumát Longinus kezében MS mester innét vette!); az a XV. századi német metszet, amelyet W. I. Schreiber (Handbuch der Holz- u. Metallschnitte des XV. Jhts. V. No. 2347 és 2347/a, ir le: — Hans Baldung Grien fametszete (1505 körül), Stefaton mellett Magdolnával — az „1518-as antwerpeni mester” műhelyének Kálvária-képén hasonló jelenet (London, Nat. Gall. No. 718), ahol a százados Krisztusra mutat, de a lándzsás-

szakállas katonához fordul, aki maga elé tekint és rokon MS mester hasonló figurájával (I. M. Davies, Early Netherlandish School, London 1947, pl. 64) — az esztergomival azonos elrendezésű Kálvária-kép egy haarlemi festőtől a XVI. század elejéről, ahol a turbános török-Longinus mögött a páncélos Stefaton sárkányos zászlót tart (L. Nederlandsch Kunsthist. Jaarboek, 1947, 44). A sárkány ebben az esetben szintén zsidó-jelvény (I. P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894, 88. — A középkori zsidójelvényekre vonatkozó alapos összefoglalás M. Bulard, Le scorpion, symbole du peuple juif dans l’art religieux des XIV–XV–XVI. siècles, Paris 1935, 224 ff.). A sárkány katonai, az ellenséget ijesztő jel is lehet, mint a rómaiaknál vagy a germánoknál (pl. a bayeux-i szőnyegen, I. L. Stauch, „Drache”, Reallexikon zur Deutschen Kunstgesch. IV. 361), vagy kolozsvári Tamás esztergomi szárnyasoltárán, ahol a sárkányos zászlót a katonaság, a zsidó-kalapost a másik oldalon a zsidóság tartja. — A kevés alakos Kálváriának az MS mesterével közeli rokon elrendezésű emléke Gerard Davidnak a luganói Thyssen – Bornemissza-gyűjteményben levő képe, ahol a turbános százados mellett Stefaton elfordul a kereszttől (R. Heinemann, Stiftung Samml. Rohoncz, Lugano-Castagnola 1937, Taf. 70).

Az alakok szembeállításáról I. Weber id. művét, valamint M. Bulard, id. m. 205 ff. A német emlékek nagy igényű összefoglalása: J. Sauer, Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen, Ein Beitrag zur Ikonographie des Kreuzigungsmotivs. Veröf. d. Ehren-gabe Deutschen Wissenschaft ... dem Prinzen Joh. Georg Herzog zu Sachsen, Freiburg i. B. 1920, 342 ff.

⁴ W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, Nr. 998.

⁶ A török ruhás Longinus — a török — mint az Egyház új ellensége jelenik meg a Kálváriakon, amint a csillagos-félfoldas, az izlámra célzó zászló egy Piero della Francesca körének tulajdonított Kálvárián (New York, Carl W. Hamilton), vagy a szerencsefej másutt (zsidó-szerencse-muzulmán vagy a „Mahometus” vagy „Turcus” megjelölések, H. Burgkmair fametszetén 1505-ből „Titelholzschnitt aus d. Offizin des Erhart Oeglin u. Jörg Nadler”, Synagoga zászlaján „Machometus” felirattal) utóbbit Weber id. m. elnézésnek véli a zsidókalap helyett; azonban a Bulard id. m. 225 ff. hozott példák inkább valószínűsítik ennek valóban a törökre („szerecsenekre”) vonatkozó értelmét.

⁸ Az ájult Mária ölében fekvő bal keze „geste que l'art antique exprimait la douleur” (L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, II. Paris 1957, 500). Mária kéztartása különben igen hasonlóan Hans Pleydenwurffnak a müncheni képtárban levő Kálváriáján (Nr. 233). Az alsoldi passiójátékban Mária a kereszt alatt Krisztus halála előtt ájul el (XV. század második fele; R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart 1891, III. 790).

⁷ Hasonlóan Hans Pleydenwurff idézett müncheni Kálváriáján: az elforduló katoná (Stefanon) zászlaján zsidókalapos pajzs, amelyet ördögfigura tart. A Longinusszal való szembeállítás itt úgy történik, hogy a százasos — mint megtérő — Mária oldalán van, ami a sokalakos Kálváriák esetében gyakori. A Synagoga vonatkoztatott Jeremiási kép: „Ezért lett beteg a mi szívünk, ezért homályosodtak meg a mi szemekünk” (5. 16–17) az elfordított tekintetű Stefanonra is vonatkozik (I. Lajta E. Művészettörténeti Értesítő, X. 1961, 145 ff. a legújabb és legteljesebb magyar, a magyar emlékeket is méltató összefoglalás, I. még A. Oepke, *Das neue Gottesvolk in Schrifttum, Schauspiel, bildender Kunst und Weltgestaltung*, Gütersloh 1950 és W. Maurer, *Kirche und Synagoge, Motive und Formen der Auseinandersetzung der Kirche mit dem Judentum im Laufe der Geschichte*, Stuttgart 1953, A. Weis, „Ekklesia und Synagoge” (RDK IV. 1958. 1189–1215. Idézi az egyik német Historienbibel (XV. század első fele, Zittau, MS 49) Kálváriaminiatúráját, ahol „sitzt ein kleiner Teufel auf der Schulter der Synagoge und hält ihr die Augen zu” p. 1200).

⁸ Weber, id. m. 18 ff. A Synagoga-Ecclesia altercatiokban a felek néhol pajzsosan-páncélosan jelennek meg (Weber, id. m. 33 ff.) Synagoga páncéltöltetét, pajzsát esetünkben Stefanon viseli. Synagoga-attributum a lándzsája (Weber, 81.) amely az esztergomi Keresztvitelen is hangsúlyosan szerepel. Az elfordulásra, ill. párhuzamba állításra I. Lajta E. id. m. 148 és 154.

⁹ J. Sauer, id. m. 346 ff.

¹⁰ P. Weber, id. m. 24 ff.

¹¹ W. Molsdorf, id. m. Nr. 1003.

¹² A bal lator, a Synagoga, Stefanon elfordulása Krisztus áldozatának megtagadását jelentik, I. Lajta E. id. m. 151, A. Weis, RDK IV. 1189 ff. A legújabb összefoglalás Vayer L. Masolino és Róma c. művében (Budapest 1962, 88).

¹³ P. Weber, id. m. 81. — I. Reau, id. m. 487–488. — Lajta E. id. m. 150 ff. — M. Bulard, id. m. 81: „Les titres périmés de Synagogue au »gonfalon«, singe de l'autorité supreme, dont jouissaient autrefois cette »dame« déchue, y sont définis historiquement”, ugyancsak a Synagogáról „qui fu gonfanonier” (!).

¹⁴ L. Stauch, „Bock”, RDK II. 1948, 970. — mint Synagoga attribútuma. — W. Molsdorf, id. m. Nr. 1008. — P. Weber, id. m. 65 ff. — M. Bulard, id. m. 83/4 és 121/2.

¹⁵ A kos mint áldozati állat válik Krisztus szimbólumává is, így az erős és győzelmes Krisztus emblémájává. A szarvakkal általában kapcsolatba hozott hatalom képzete ebben az esetben a jó (mint máskor a rossz) erejét is jelenti, aszerint, Krisztusra vonatkozik-e a jel vagy éppen ellenkezőleg, ellenségeire. A fával vagy a keresztrel kapcsolatba hozott (ráfüggesztett) kos a rosszon való győzelem az isteni igazságosság jele is lehet. „C'est pourquoi le Bélier-Christ, toujours victorieux, fut souvent figuré, comme l'Agneau, avec l'étendard triomphal” (L. Charbonneau Lassigny, *Le bétail du Christ*, Bruges 1940, 141 ff.). A keresztre függesztett áldozatot — Krisztus-báránny-zászló! — értelemben állítja szembe az esztergomi Kálvária Synagoga zászlajával, ahol a kos a középkori szimbolika kettős polaritásának megfelelően épp a rossz hatalmat mutatja be. Egyébként az ökör is előfordul, igen ritkán, mint zsidó jelvény: az id. Hans Burgkmair „Die drei Güten Juden” metszetén (1516) Józsuá pajzsán 3 ökörfaj (Dávidén hárfája, Júdás Makkabeusén zsidókalapos oroszlán). L. még: Eug. Droulers, *Dictionnaire des Attributs, allegoriques emblèmes, et symboles*, Turnhout, é. n. 211–212. Gyakoribb az ökörnek a zsidóságra vonatkoztatása a Jézus születése jelenetekben (M. Bulard, id. m. 36. — F. Cabrol—H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, II. Paris 1910, 966,

171). — Nissai Szt. Gergely szerint éppen az ökör jelenti a zsidóságot Jézus zászlójánál, míg a számár a bálványimádást (I. Reau, id. m. I. 1955, 126).

¹⁶ P. Weber, id. m. 130. — Lajta E. id. m. 151, míg Ecclesia kezében kehely van.

¹⁷ A napot és a holdat Szt. Ágoston is az Egyházzal és az Ószövetséggel vonja párhuzamba (I. Reau, id. m. II. 486–487). — A Keresztény Múzeum egy német táblaképen is, 1546-ból ilyen értelemben tűnik fel a nap és a hold. — A. Weis, RDK id. hely.

¹⁸ E. Male, *L'art religieux du XIII. siècle en France*, Paris 1902, 163.

¹⁹ A sárga színnek a gonosztevőkre, Júdásra, a Synagoga alkalmazásáról I. P. Weber id. m. 87. — a zsidó jelvények sárga színéről I. M. Bulard id. m. 244 ff. — „Das helle Gelb ist seit dem 13. Jh. für das Abendland als eine verachtete Farbe bekannt. Es war die Farbe der Juden und Dirnen” (G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Diss. Dresden 1941, 115. Idézi: W. Wackernagel, *Die Farben u. Blumensprache d. Mittelalters*, 186–188, M. Gassier, *Hist. de la Chevalerie Française c. XXXV*. 354 szerint a móroknál is az árulás és képmutatás színe, így lett a zsidók színe a középkorban. A feketéhez és a szürkéhez hasonlóan a szinesség hiányát érezték a világosságában, ez a szín felelt meg a „pallidus” színezetűnek, amit az Apok. 6,8 alapján a halál elképzelésével, egyszersmind a rosszhiszeműséggel és a képmutatással kötöttek össze” (hivatkozik Viktorin, *In Apoc. Corp. scr. eccl. lat. II, 72*, Beda, *Comment. in Apoc. MPL. XCIII. 147.* — Alkuin (?), *Comment. in Apoc. MPL. C. 1125.* — Richard v. St. Vict. *In Apoc. lib. II. MPL. CXCVI.* — Lásd: A. Ewald, *Die Farbenbewegung Das Gelb*, Berlin 1876, 53). — Uo. Rupert von Dentz (*In Apoc. lib. IV. c. VI*) a „pallidus”-t mint az eretnekek irigységének színét tartja számon. — A fekete és a világossárga az Egyházon kívüli világ színei (G. Haupt, id. m.). — „Im Grossen und Ganzen hat die deutsche Tafelmalerei von 1300 bis zum Ende des weichen Stils ein reines Gelb so wenig verwendet, dass die Künstler, bei denen es eine Rolle spielt, durchaus ausfallen.” Világossárgát csak az olaszokkal kapcsolatban álló iskolák egyes képviselői használtak. A XIV. században a sárga színt kissé vöröses tónussal, csaknem narancsszínűen alkalmazták. (H. Dannenberg, *Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins*, Karcag 1929, 86 ff.). Júdásra és a zsidókra, valamint Synagoga vonatkozólag a sárga alkalmazásáról uo., 144–145.

²⁰ MS mester kortársai, akik földrajzilag sem működtek távol innen, a sárga színt szintén kevésbé alkalmazták: az id. Lucas Cranach fiatalkorában a bécsi Kálváriáján (Ksthist. Mus.) csak a lovon ülő Longinuson, egy másik lovas alakon és a spongyát tartó (Stefanon) katonán láthatunk sárga ruháreszleteket. Wolf Hubernek a Kereszt felemelése képén (uo.) csak a pribékek ruhadarabjaiban látható sárga, a középső lovas mögött narancssárga zászló, rokon értelemben, mint MS mesternél. Az id. Rueland Frueauf-nak az Unteres Belvederében levő hét képen csak Júdás ruháján, a Keresztvitelen pedig egy pribék öltözetén tűnik fel a sárga. Az ifj. Rueland Frueauf is csak a Kálvária zsidó-alakjain és Mária Magdolna ruháján alkalmazta — míg a passió-jeleneteken egyáltalán hiányzik a sárga (Klosterneuburg, Gal.). Igen jellemzően jár el Jörg Breu, fiatalkori művein a melki Circumcisión a körülméletést végző alak ruhája, a főpap köpenyének felső része és a templom padlója (!) sárga, a 12 éves Jézus a templomban képen csak a főszerepű irástudó fején levő lepel. A Keresztvitelen és Kálvária-képeken ő alkalmazza MS mesterével a leginkább rokon megoldást a zászlókkal: a zászlók itt is, az esztergomi Kálváriához hasonlóan kissé narancsszínű sárgák (Melk). — Herzogenburgi képein a fekete király visz sárga szerecsenalakos zászlót, Zwettli oltárán sárga szín alig van.

²¹ „In dem kumpt Judea, ein andry küngin, jüdisch cleidet, die hat ein venly (Fähnlein) in der hand, ist gel mit einem schartzen abgot.” — Weber, id. m. 87. — Ezzel a zászlóval találkozunk a Keresztény Múzeum egy brüsszeli, 1520 körül festett Szt. Orsolya és társnőinek vértanúsága-jelenetén a mézárást vezető páncélos lovas kezében.

²² Genthon I. A régi magyar festőművészet, Vác 1932, 107. — Ugyanitt emeli ki Genthon a Jézus születésének kontemplatív jellegét.

²³ Hieronimus Bosch Szénásszekér-triptichonjának a Paradicsomból való kiűzetése jelenetén, Grünewald Isenheimi oltárán Szt. Antal és Pál találkozása-jelenetén. Egy olasz kézirat a XIII. századból a „Baum der Laster”-t mutatja, ahol az ágak a hét főbűnt jelentik (Vatikáni knt. MS Pal. Lat. 565) I. M. Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, unter bes. Berücksichtigung der Werke des Hie-

ronimus Bosch. Stud. z. d. Kstgesch. Baden-Baden—Strassburg 1960, 124—127. Összefoglalóan L. Reau, id. m. II. 1957, 503 ff. — A tudás fája így a keresztre is utalhat, mint a „Mózes próféta könyv” ben (apokrif, középkori kézirat Hon. Robert Curzon tul-ban egykor) ahol a bűnbeesés után Ádám egy fát lát maga felett, „amely olyan, mint egy keresz” (Mrs. Jameson, The History of Our Lord as exemplified in works of Art, I. Second ed. London 1865, 108).

²⁴ L. Reau, id. m. II. 488—489. — A Keresztény Múzeumban Kolozsvári Tamás Kálváriáján hasonlóan, és Francesco Pesellinoén, egy firenzei Kálvárián a XIV—XV. század fordulójáról, egy hasonló korú lombard Kálvárián, a Jánosréti mester, egy osztrák vagy magyar oltárképszárnny Kálvária-jelenetén 1440 körül, egy kölni Kálvárián 1470 körül etc.

²⁵ Valószínűleg hasonló értelemben Jacob Elsnér 1513-ban festett Kálvária-kánon-képén a Kress-Missaléban, Germ. Nat. Mus. Nürnberg, Hs. 113, 264, Rl. 3302, amely a legszebb nürnbergi illumináció, vö. Das Münster XVI. 1963, 111 és 106. — A háttér részletei a túlvilágra is utalhatnak, így a vár esetében: „Walled cities figure in mediaeval art as a Symbol of the transcendent soul an of the heavenly Jerusalem” . . . „Its significance as the Mansion of the Beyond, or as the entrance to the Other World” (J. E. Cirlot, A dictionary of Symbols, London 1962), a benne ezzel kapcsolatban megadott források nem voltak számomra hozzáférhetőek. — L. még: Molsdorf, id. m. Nr. 996.

²⁶ Molsdorf, id. m. Nr. 878. — L. Reau, id. m. 80. — L. még a következő jegyzetet.

²⁷ Honorius d'Autun egy prédikációjában Mária az Ég kapuja (Porta coeli), aki Jézus születése előtt, közben és után is szűz maradt (E. Male, id. m. 149, Küntle, Ikonographie der Christlichen Kunst, I. Freiburg i. B. 1928, 93; a gondolat Ezechieltől ered). — A Keresztény Múzeum egyik északolász, Mária az alvó kis Jézussal (Vincenzo Foppa követője, Itsz. 55.195) képén Mária mögött kapu látszik, rajta Angyalí üdvözlés domborművel. Ugyanezen a képen torony, szintén Máriai vonatkozó értelemmel (Turris Davidica cum propugnaculis).

²⁸ P. Weber, id. m. 67 ff. — Lajta E. id. m. 145 ff.

²⁹ Hasonlóan pl. a frankfurti passiójátékban, Froning, id. m. II. 457.

³⁰ P. Weber, id. m. 67—68. — L. a 8. jegyzetet. Synagoga lándzsatartó pl. a braunschweigi Museum egy karoling elefántcsontkaszettáján: Ecclesia ellenpárja ezen egy lándzsát vivő harcos (Lajta E. id. m. 150). máskor a „Speerfahne” szerepel attribútumként (P. Weber, id. m. 67, u. i. további példák).

³¹ A frankfurti passió-játékban Synagoga a Krisztus elleni per egyik főszervezője, sőt Kaifás előtt vádlója, ügyes, intrikus figura, az Olajfák hegyének jelenetében az angyal megjelenése és az elfogatás bemutatása között éppen úgy szerepel, mint MS mesternél:

„Lieber frunt Iudas!
gang zu uns her bas!

dir kann an uns nit misslingen
siech, hie ist din gedine!

Sinagogus numerat ei denarios et dicit:

„Iudas, sint die phennig gut, so sprich!”

(Froning, id. m. II. 457 és 473). A Sinagogusnak megfelelő figura MS mesternél inkább hosszú, melák, buta alak.

³² Az alsfeldi passió-játék felvonulói előtt egész sor zászlót visznek a vexilliferek, Heródes, Kaifás, Annás és Pilátus előtt, Synagoga előtt a talmudot viszik, majd „vexilla cum solaribus” etc. következnek. (Froning, id. m. 858—859). — „Claquant au vent, les oriflammes chement avec Jésus et ses bourreaux sur la voie qui mène au Calvaire, et leur présence fait ressembler de loin, le cortège des condamnés à la parade de quelque tournoi.” A revellói passiójátékban Longinusnak lándzsás zászlaja van. A perugiai Confraternita di San Domenico (amely az egyházi játékokban fontos szerepű volt) tulajdonában „quattro bandiere piccole, le quale s'adouperano al tempo della presa de Cristo” (M. Bulard, id. m. 26—27, a francia nyelvterületről nem ismer hasonlókat. — Ugyancsak Perugiában a Confraternita della Giustizia, „i cui affiliati avevano l'ufficio di assistere i condannati a morte”, 1501-ben a Gonfalone della Giustiziá Peruginóval festette meg. A confraternitás tagjainak csoportja mögött a háttérben Perugia városképe (E. Camesasca, Tutta la pittura del Perugino, Milano 1959, 94); hasonló értelemben, ahogyan pl. az Érsekújvári kódex Jerusalem zászlaját emlegeti. — A Synagoga „zászlós” elnevezésére l. a 13. jegyzetet. — A „vexillum, signum, gonfalon, Fahne” milyenségére l. részben P. E. Schramm, Historische Zeitschrift CLXXII. 1951 (a lándzsáról is!) alapján összefoglalóan: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg i. B. III. 1959, 1339.

³³ M. Bulard idézett művének példás alaposággal összeállított, a zsidójelvényeket tartalmazó katalógusában ilyenrel nem találkozunk; a magunk részéről sem ismerünk ilyen táblaképet.

³⁴ Nyelvelmléktár, IX. 1888, 59—60. — Az idézett rész azokkal a tárgyakkal foglalkozik, amelyeket Krisztus kínzásánál és keresztre feszítésénél használtak. Ez a fejezet a kódex passió-elmesélései közé betoldott rész, amelynek eredetét nem ismerem.

³⁵ Így a tounai-i Notre Dame St. Nicasius-diptichonján „Hierusalem” női alakja áll (P. Weber, id. m. 14 f.) A Jeremiás Sírálmaiban előforduló képet Synagoga alkalmazzák: „Vétkezvén vétkezett Jeruzsálem, azért lett csúfsággá, minden tisztelője megvetette, mert látták az ő mezitelségét, ő maga pedig sóhajtoz és elfordul” (1,8 l. Lajta E. id. m. 148).

³⁶ „Denys le Chartreux fait dire à la Vierge: „Panniculo capitis mei circumligavi lumbos eius.” (L. Reau, id. m. II. 472).

³⁷ A halált rendesen lefelé fordított fáklja jelenti. A tárggyal „ábrázolt” gesztus zászlóra is áttevődhet: Hans Baldung Grien egy baseli magángyűjteményben levő rajza 1503—9 k.-ból a halált („Der Tod mit abwärts gewendeter Fahne”) lefelé fordított zászlóval ábrázolja (C. Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, 75—76, Abb. 15). — A mozdulatok ikonográfiájában a meghalás hódolatot is jelent és ez tárgyakra az előbbi esethez hasonlóan áttevődhet a személyekről. Az Acta Pilati szerint Jézus első kihallgatásakor, amikor belépett a terembe (praetorium,) a zászlók császár mellékképbábrázolásai meghajoltak előtte (E. Hennecke—W. Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. I. Evangelien, Tübingen 1959, 335—336).

³⁸ A kereszttel és a keresztelke-kultusszal kapcsolatban l. A. Frolow alapvető művét (La relique de la vraie croix, Paris 1961) és a kérdéssről közölt részlettanulmányokat.

³⁹ A. Frolow, Le culte de la relique de la vraie croix à la fin du VI^e et du début du VII^e siècles, Byzantino-Slavica XXII. 1961, 320 ff.

⁴⁰ J. Sauer, id. m. 340.

⁴¹ Crux commissa, a Szt. Antal-rend jelvénye.

⁴² L. Lexikon für Theologie und Kirche III. 1959, 1339.

⁴³ Venatius Fortunatus, VI. század. — A himnusz a nagyhét vecsernyén és a kereszt megtalálásának és felmagasztalásának ünnepén énekelték. Sokoldalúan mutat rá éppen a misztikus irodalom és a festészet kapcsolatára Masolino Kálváriája esetében Vayer L. id. m. 87—88; — Sienai Szt. Katalin pl. éppen a kereszt-zászló gondolat fejtegetésében a festő egyik ösztönzője lehetett.

⁴⁴ Mindkét adatot Rosalie B. Grien, az Index of Christian Art igazgatója (Princeton, USA, N. J.) volt szíves velem közölni. Szíveségért ezúttal is hálás köszönetet mondok.

⁴⁵ Bernardino de Bustis, Rosarium sermonum predicabilium . . . Venezia 1498, Pars secunda, sermo XV. p. 160. — Itt mondok hálás köszönetet Föt. dr. Szentgyörgyi Andrásnak, aki Bustis művének erre a helyére szíves volt figyelmemet felhívni és munkámnak utóbbi részében odaadón segített.

⁴⁶ Bustisnak Mariale de excellentis Regina Coeli (Strassburg, 1502) művével kapcsolatban állapítja meg Urbach Zsuzsa: „Die Vermutung liegt nahe, dass Bustis' vorgenanntes, seinerzeit sehr volkstümliches Werk auch unserem Meister MS oder dem Besteller des Altars bekannt war” (Acta Hist. Art. X. 1964, 122(175). — A Rosariumban közölt himnusz rokon gondolata és egyáltalán az a meditatív, párhuzamokban gondolkodó szemlélet, amely MS mesterművét eltölti, valószínűsíthető, hogy az oltár ihletője predikátor „inventor” volt.

⁴⁷ Az oltár újabb rekonstrukciója Boskovits Miklóstól, The New Hungarian Quarterly III. 1962, No. 6. 97. A rekonstrukció azon alapul, hogy a Keresztvitel, Kálvária és a Vizitáció-képek hátoldalán fa domborművek voltak, amelyeknek kontúrjai a Keresztvitelen és a Kálvárián ma is látszanak. Az ábrázoltak valószínűleg bőruhási női szentek voltak, kettő-kettő táblánként. Ezeket 2—2 facsap erősitette a táblákhoz. A domborművekkel együtt aztán a facsapokat is eltávolították, de helyük ma is látszik, még a festett felületen is két kis kerek kiegészített rész nyomában. Nemrégiben a Hontszentantálton St. Antolon levő Jézus születése képen is sikerült megtalálnunk a csapok helyét, így tehát ennek hátán is domborművek voltak, tehát a Jézus születése is mozgó szárnykép volt. Ez a leginkább megcsontított tábla, különösen a felső részén. Az Olajfák hegye- és a Feltámadás-táblákon domborműveknek nincs nyoma és a hátsó felület nem is alapozott! — Muci András a Jézus születését más sorozathoz tartozónak véli, azon az alapon, hogy Mária arcátípusa ezen merőben más, mint a többi képeken. (Boskovits M.—Mojzer M.—Muci A., Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára, Budapest 1964, 140). Ez az érv azonban magában kevés ahhoz, hogy az összetartozást kétségbe vonjuk. A Jézus születésének Máriaja különben feltűnően

rokon Schongauernek az Uffiziben levő, az imádkozó Máriát ábrázoló rajzával. MS mester ez esetben is schongaueri nyomokon járt; a Schongauerrel való összefüggéseket különben helyesen hangsúlyozza Boskovits M. id. cikke.

⁴⁸ Az oltárhoz tartozó hat táblán egyetlen arc sem „ábrázol” élő, reális személyt. A mondottak alapján nehéz lenne feltételezni, hogy a zászlót tartó Stefaton például a megrendelő vonásait őrzi. Egyetlen arc portrészzerű MS mester eddig ismert képein: a lille-i Királyok imadásának szembenéző király-alakja. Ez az arc erősen feltűnő és különbözik a többitől. Valószínűbb az a feltevés, hogy a megrendelőt ábrázolja itt a festő mint önmagát.

⁴⁹ Urbach Zsuzsa szép elemzését ebben nem osztjuk. A Vízitáción szerinte: „begeggen wir hier zwei einfache Frauen aus dem Volke” — Mária és Erzsébet azonban nem ebben az értelemben „reálisak”, és akkor is inkább látszanának igen előkelő polgárnak, ha éppen a festő ezt a realitást akarta volna ábrázolni; viseletük gazdag miliőre utal. De ez is ideális környezetbe és világba emelt, a realitást csak idéző, felhasználó ábrázolás; azáltal kap ilyen értelmet, hogy éppen a Jézussal viselő Mária utal.

⁵⁰ Ev. Szt. Jánost az ún. Bertalan-evangélium „jungfräulieher Johannes”-nek nevezi (E. Hennecke—W. Schneemelcher, id. m. 1959. 365).

Nem éppen könnyű és korántsem hálás feladat szám-bavenni azt a változást, mely a fordulat éve után zajlott le a magyar képzőművészetben — s értékelést írni a művészekről, akik a személyi kultusz uralma idején a magyar képzőművészeti élet nagy átalakulásában munkásságukkal oroszlánrészt vállaltak. Egy részük már a felszabadulás előtt is jelentős életművet mondhatott magáénak — s ennek megfelelően kialakult szemlélettel és ebből eredően: stílussal is rendelkezett; más részük pedig a felszabadulás után kezdett csak dolgozni, s alakuló művészetére a párt irányelvei sorsdöntően hatottak. Közös bennük, hogy mindnyájan vállalták — ki őszintén, lelkesedéssel, ki csak lelkenedezve — az eléjük tűzött célt. Feladatunk most éppen az, hogy nyomon kövessük: ki mennyire őszintén, belső meggyőződésből vezetette tette magáévá a párt célkitűzését: „A szocializmus építése lehetővé teszi, hogy a magyar irodalom és művészet új magaslatok felé induljon. Szocialista művészet legyen, amely a máé; a népről és a népek szóljon, és segítse a szocializmus építését, az új, szocialista ember kiformálását”¹ vagy Révai József fogalmazásában: „Művészeink segíteni fognak nevelni népünket munkára és harcra, hazaszeretetre és a szabad népekkel való szolidaritásra.”² A kérdés tehát: hogyan alakult a kor képzőművészete, mi született e célok valóra váltása közben, s mi vált ebből maradandóvá? Nem áll módunkban természetesen minden művész minden alkotását szemügyre venni; néhány jelentős — ha szabad így fogalmazni: hangadó — művész legkiemelkedőbb, jó és rossz művével fogunk foglalkozni; mint cseppben a tenger, tükröződik ebben az egész képzőművészeti élet. Nem törekszünk teljességre abban az értelemben sem, hogy képzőművésztünk egészét tekintsük át; csupán festészetünk alakulását nézzük, s ebből igyekszünk majd bizonyos következtetéseket levonni.

A korszakhatárok kitűzésében segítségünkre sietnek az MSZMP Központi Bizottságának „A felszabadulás utáni magyar irodalom néhány kérdéséről” kiadott tézisei. Ezek 1948-at tekintik az új korszak kezdetének; mégis képzőművészetünkben helyesebb lesz talán 1949-et korszakhatárnak tekinteni. Ekkor jelent meg a párt irányzatát arra, hogy a népi demokrácia a proletárdiktatúra feladatait tölti be; ez évben került megrendezésre az első szovjet képzőművészeti kiállítás hazánkban. Maga Révai József is kifejti, hogy abban a tényben, hogy az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás csak 1950. augusztus 10-én nyílt meg „képzőművészeti kultúránk bizonyos elkésése is kifejeződik. Abban, hogy képzőművészeink csak most állnak népünk elé természetükkel, benne van az, hogy *hosszú időbe telt, amíg ez a termés megért.* Ezt a kiállítást . . . hosszú válság, belső vívódások, a múlt hagyományával való szakítás elkerülhetetlen harcai előzték meg.”³

A korszakzáró évszám tekintetében is több variáció kínálkozik: 1953 — a júniusi párthatározat megjelenése, 1955 — a tízéves kiállítás, 1956 — az ellenforradalom. Ezúttal leghelyesebbnek tűnik, hogy az idézett párthatározat módszerével éljünk a képzőművészetben is, mert a jelenségek, melyekről szólunk, egészen 1956-ig megmutatkoztak. 1956-ban jelölhetjük meg a korszakhatárt, azzal

a megállapítással, hogy 1953 a képzőművészetben is cezúrát jelent.

A művészettörténész feladata, amennyire ez lehetséges, ezúttal is a tárgyilagos elemzés és értékelés; gátolja ebben a korszak közelsége, a művészek iránt érzett személyes érzései, melyek a tárgyilagosságtól való eltérésre csábítják. Mégis e két hűt egységes szállá kell fennia s ebből kell megszönie dolgozatát. Értéktétele kemény, olykor szeretetlen véleménynek hat; némelykor még lecsillapodott szenvedélyeket is felkavarhat. Mégis azt a munkát, melyet a párt segítségével és iránymutatásával az irodalom területén elvégeztek, el kell végeznünk a képzőművészetben is. A fejlődés megköveteli a tisztánlátást s ez nem utolsósorban maguknak a művészeknek is érdeke.⁴

I

A szocialista realizmus művészetét a szocialista forradalom győzelméért vívott harc művészi visszatükröződésének tekintjük.

„A szocialista realizmus még a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme előtt kialakult, az emberiség társadalmi-történeti életében a XIX. század második felében és a XX. század elején bekövetkezett mélyreható változások hatására. A századfordulón a kapitalizmus belépő utolsó, imperialista szakaszába, összes ellentmondásai kiéleződtek, a burzsoá kultúra súlyos válságba jutott, a proletariátus osztályharca hatalmas mértékben felgyorsult, erősödött a gyarmati és félgymati országok elnyomott népeinek harca a szabadságért és a függetlenségért, növekedett a dolgozók nagy tömegeinek szocialista öntudata — ezek azok a történelmi feltételek, amelyek között megszületett és kialakult a szocialista realizmus módszere.”¹

„A szocialista realizmus módszer, a szovjet művészetnek és a szocialista országok művészetének vezető művészi módszere, egyszersmind a kapitalista országok művészetének hatalmas tendenciája. Két fontos vonása: a realizmus, azaz sokoldalúan és hűven értelmezze és ábrázolja az életet valódi társadalmi tartalmával; szocialista, tehát a kommunista pártosság művészet.”²

A fogalom a forradalom győzelme után lassan születik meg; megnehezíti ezt az uralkodó avantgard és proletkult elméletek sokasága. A harmincas évek elején az írók közt születik meg az elnevezés: proletár-realizmus (Gladkov), tendenciózus-realizmus (Majakovszkij), monumentális-realizmus (A. Tolsztoj), kommunista realizmus (írói kollektíva) után alakul ki a szocialista realizmus elnevezés. Gorkij így jellemzi a szocialista realizmust: „Mikor a költői munka kivonja a reálisan adott valóságból annak alap gondolatát, s ezt a gondolatot jelképben testesíti meg — ezt realizmusnak nevezzük.”³ Majd később: „A szocialista realizmus tevékenységnek, alkotásnak tekinti a létet, melynek célja az ember legértékesebb egyéni képességeinek szüntelen fejlesztése . . .”⁴; „... nemcsak két valóságot kell ismernünk, a múltat és a jelent — azt, amelynek alkotásában nekünk is van bizonyos részünk. Ismernünk kell még a harmadik

valóságot is: a jövő valóságát... Ezt a harmadik valóságot valahogy már most be kell vonnunk gyakorlati munkánkba, ábrázolnunk kell. Enélkül nem érthetjük meg, mi a szocialista realizmus módszere.”⁵

Ez a gondolat torzult később a sztálini—zsdanovi esztétika értelmezésében lakkozássá. Evvel párhuzamosan iktatták ki az avantgardot és a XX. századi kritikai realizmust a fejlődés vonalából és fordultak a XIX. század realizmusához mint hagyományhoz. Módosult tehát a realizmus fogalma, a materializmus szó szerinti művészi-esztétikai megfelelőjévé vált, lényegében meg nem határozott, szubjektíven értelmezett, dogmatikusan magyarázott kategóriává, mely értékjelző szerepet nyert az esztétikusok és kritikusok írásaiban. Ez a helyzet csupán a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa után változott meg — az elméleti munka nagymértékű fellendülése vezetett a realizmus helyes értelmezésének visszaállításához. Korántsem állíthatjuk azonban, hogy a realizmus-vita résztvevői egyetértének a fogalom meghatározásában. A vita során folyik az avantgard irodalom és művészet történetének felmérése és értékelése: ezt jelzi az 1963-ban Prágában lezajlott Kafka-konferencia is. Van olyan irányzat is, mely a realizmus határait szinte végtelenné kívánja tágítani (Garaudy: parttalan realizmus-elmélete). Folyik a vita azon, hogy történeti kategória-e a realizmus vagy csupán a XIX. század polgári művészetével kapcsolatban beszélhetünk realizmusról. Ennek kapcsán élénk vita folyik Lukács György ún. „nagyrealizmus” elméletével, különösen azért, mert koncepciójában a szocialista realizmus fogalma túlságosan egybeeső a XIX. századi realizmus bizonyos kritériumaival.

*

A magyar képzőművészet történetében a szocialista realizmus a harmincas évek során, a Szocialista Művész-csoport megalakulásával került napirendre.⁶ A csoport — köztudomásúan — a KMP-nek egy 1932-ben rendezett szemináriumából nőtt ki. Az első nagyobb vita az izmusok képviselői és a többiek közt Lukács Györgynek a „Die Linkskurve” 1932 júniusában „Tendenz oder Parteilichkeit” című művének megjelenésekor bontakozott ki. A vita a „tisza művészet” vagy proletárművészet fogalma körül zajlott. Mint Vértés György írja: „A művész-szeminárium ideológiaiilag akkor legfejlettebb tagjai: Goldman György, Fenyő A. Endre, Vilt Tibor, Sugár Andor túl voltak a l'art pour l'art-on, a művészet társadalmi jelentőségével már számoltak, csak a hogyan, a művészi kifejeződéssel maradt számukra megoldatlan. Erre a hogyanra kerestük a választ vitáinkon. A csak formai forradalom kispolgári individualizmusának anarchizmusa újból és újból vitákra adott okot. Goldman György a valóságot áhította: szembenállt a műcsarnoki naturalizmusával, mely kielégítette a Szociáldemokrata Párt művészi igényét és szembenállt a konstruktivistákkal, akik főleg a Kassák-féle Munkacsoport köré tömörültek.”⁷ Majd hozzátesszi: „Ugyanakkor nem éreztük elfogadhatónak Dési-Huber István művészi igényű, de merev, statikus, osztályajátságtól át nem hatott, előre nem mutató, szenvedélyes harcra nem lelkesítő munkásábrázolását.”⁸

A vita eredményeképpen a szeminárium a pártszerű művészet követelését tűzte zászlajára; a szeminárium rövidesen az illegális KP művész-sejtje lett, majd a megalkotott legális Szocialista Képzőművészek Csoportja. Hogy a pártszerű művészet kifejezés formái, kifejezésbeli felfogásban mit jelölt, arra nem céloz Vértés György; hogy Dési-Huber teljesen dekoratív kompozícióival nem értettek egyet, hogy elutasították a műcsarnoki naturalizmust és a Kassák-féle konstruktivizmust egyaránt, mutatja a kérdés bonyolultságát. Nyilván éppen e miatt nem jutott a vita teljesen nyugvópontra — a csoport munkássága idején újból és újból fellángolt. Így az 1934. decemberi KUT kiállítás előtt a kommunista frakció Kmetty Jánostól határolta el magát, aki a csoportban tartott előadásá-

ban és a Népszavában megjelent cikkében⁹ az izmusokat kiáltotta ki a szocializmus művészetének. A KUT kiállítás utáni időben Dési-Huber István álláspontja teremtett ellentéteket. „... Dési-Huber nem állt ki a pártosság elve mellett és így szembe került a művész-sejt állásfoglalásával...”¹⁰

Dési-Huber István másképp látja a vitát: „Elméleti vitáink középpontjában az a kérdés állott, melyik az elsőbb: az új világkép kiépítése vagy a szándék előbbrendítése? Mi a fontosabb a művészet szemszögéből nézve: a világkép bomlott rendjének elméleti újraszervezése, az alakító eszközök új eredményeinek birtokba-vevése, mondanivalónk, az osztály mondanivalója kifejezéséhez — ahogy azt néhányan kívántuk —, vagy mindent félretéve, csupán a meglevő állapotokkal szemben való merev állásfoglalás, ahogy más társaink szerették volna?”¹¹

Nagy vita volt a csoportban az első nyilvános kiállítás, 1935. februárja után Fenyő A. Endre Valami készül c. rajzáról és Berda Ernő Kiáltó c. művéről. Ennek során felmerült, hogy Lukács megállapításai „érvényesek az irodalomra, de nem alkalmazhatóak teljes egészükben a festészetre, mely sokkal absztraktabb, formanyelve sokkal több értelmű, sokkal nehezebben hozzáférhető...”¹² Előkerült a témaválasztás problémája is: egyes nézetek szerint a téma — bármilyen legyen is az — a formán keresztül kapja meg szocialista tartalmát. A csoport állásfoglalása szerint „... a fontos, a legfontosabb első aktus az alkotás folyamatában a téma kiválasztása. Minden témához... már formába állás előtt is hozzá van növe egy bizonyos mennyiség a tartalomtól is...”¹³ s itt fontos meghatározás következik: „Az a festő szocialista, aki a dialektikus materializmus segítségével belelát a valóságba és abból egy olyan szöveget vág ki, egy olyan témát választ, ami kellő kifejezés esetén magában hordja az összprocesszust, a dialektikus feszültséget, a hatáslehetőséget, a megváltoztatásra törekvés minden követelményét.”¹⁴ A vitában azonban „téma és tartalom fogalma összekeveredett — állapítja meg Vértés György — elsikkadt a lenini tükröződési elmélet lényege...”¹⁵

A Szocialista Képzőművészek Csoportjának 1938 tavaszán kimondott feloszlata a további elméleti vitákat lehetetlenné tette — a későbbi csoportosulásoknak pedig a háború okozta nehézségek miatt a fennmaradásukért folytatott harcban erre nemigen volt módjuk. Az 1940-ben megalakult Szocialista Képzőművészek Társaságában — ez a Csoport folytatójának tekintette magát — az 1941. februári kiállítást követő vita Nagy (Fekete) Béla és társai, valamint Goldmané közt mutatja az álláspontok végleges éleződését: Nagy (Fekete) Bélák szerint a szocialista realista művészetet nem a tartalom jellemzi, hanem a forradalmi forma. Véleményük szerint a politikai kérdés nem is lehet tárgya a művészetnek; ezzel lényegében egy platformra kerültek a polgári nézetekkel. A vita ezúttal nem bontakozhatott ki, mert a formalisták csoportja a szocialista művészet irányelveit szavazással akarta eldönteni, s így a vita abbamaradt.

Ezután már nem volt alkalom a szocialista művészet irányelvei fölött folytatott vitára. 1945 után a Szocialista Művészcsoport tevékenységéről kevés szó esett; 1948 után pedig, midőn a szocialista művészet kibontakoztatása került napirendre, az újrakezdés és folytatás helyett a mindent előlről kezdés vált feladattá — hogy milyen eredménnyel, azt majd át fogjuk tekinteni.

A vita, mely világszerte folyik a szocialista realizmusról, korántsem tekinthető lezártnak. A vita során napirendre kerülnek a marxista esztétika legáltalánosabb kérdései — s a vizsgálódás immár konkrét alkotások elemzésén keresztül folyik. S itt van a probléma lényege: képes-e az elmélet a művészi gyakorlatban jelentkező esztétikailag újat megragadni, támogatni és általánosítani. A művészettörténet-tudomány művelői a problémákhoz eddig alig szóltak hozzá; a teendők oroszlánrésze még előttünk van. Nem kétséges, hogy az új kor, az új társadalom új művészetet igényel; ez meg is fog születni. A művészettörténeteknek is ki kell venniük a maguk részét abból, hogy ez mielőbb megtörténhessen.

Tekintsük át röviden azt az időszakot, mely a felszabadulástól 1949-ig tartott: melyek a jellemző erők, s mi a célkitűzésük? Volt-e köztük olyan, mely képes — vagy alkalmas lett volna 1949 után a szocialista realizmusnak a párt által magasra emelt zászlaját megragadni és vinni?

Révai József már idézett beszédében eléggé summásan méri fel e korszak művészetét: megállapítása szerint művészi öncélúság, formalizmus, a képzőművészet eszmei tartalmának és a valóságot kifejező formáknak hadat üzenő polgári dekadencia jellemezték e néhány esztendő természetét. Az elemző feldolgozást Pogány Ö. Gábor végezte el „A XX. század magyar festészet” c. könyvében — őt idézzük: „Festészetünk ekkor úgy nézett ki, mintha teljesen el szeretne szakadni a múlttól. Lázasszavú manifestumok jelentek meg gyors egymásutánban, melyek minden előzményt megtagadtak... a felszabadulást a nyugtalanabb kedélyű festők a természethű ábrázolás száműzésével és a misztikus vonalritmusok istenítésével ünnepelték... A régi nézetek széthullása, az újak kialakulatlansága idején szükségesnek látszott az a kéréshetetlen ítélet a közelmúlt minden szokványával, langyosságával szemben...”¹

Ez általános érvényű megállapítások után sorra veszi az egyes csoportokat és elemzi munkásságukat. A régebbi csoportok feléledtek — újak alakultak, így a skála elég széles volt: műcsarnokiak, neoklasszicisták, Gresham-csoport (ennek egy része Színyei Társulat néven alakult újjá, más része pedig Rippl-Rónai Társaság néven újból), szocialista művészecsoport, expresszionisták, absztraktok. Révai József szerint ezek a „megkövesedett csoportok... sokszor inkább klikkek voltak, mint valódi stílusirányzatok.”² Pogány Ö. Gábor is hasonló következtetésre jut: „A művészeti élet nagyrészt különálló egységek, érdekcsoportok, akcióközösségek körül alakult ki. Minden ilyen együttesnek megvolt a maga programja, esztétikája, s tagjai szentül hitték a maguk igazában, elképzelésük üdvöztető jellegében.”³ Nyilvánvaló, hogy miért jöttek létre e csoportok: „... Munkaalkalom eleinte alig akadt, a csekélyke lehetőségek megkaparintására ádáz küzdelem kezdődött.”⁴

A legmozgékonyabbak az „Európai Iskolának” nevezett tömörülés tagjai voltak, különösen publicitásuk múlt felül mindent és mindenkit a szakmában. „... nyilatkozataik nyomán azt lehetett hinni, hogy a képzőművészet a jövőben csupán a követhetetlen mértani kombinációk szövevénye lesz...”⁵ Ezt a kissé sommás ítéletet Pogány Ö. Gábor a csoporthoz tartozó absztrakt festők működésére alapítja, azok vallomásaiból következteti. Tény azonban, hogy a magát „Európai Iskolának” nevező tömörülés rendkívül heterogén társaság volt. Egytől Korniss Dezsőig, Bokros-Biermannától Jakovits Józsefig a művészi kifejezőmódnak rengeteg árnyalatát ölelte fel. Az „iskola” 1945 nyarán alakult meg, alapítói dr. Gegesi Kiss Pál, Mezei Árpád és Pán Imre voltak. Az absztraktok 1946 tavaszán a Műcsarnokban rendezett kiállítással kiváltak az iskolából. Ez fennállásának három esztendeje alatt harmincnyolc kiállítást rendezett, kiadványokat bocsátott ki s a művészek patronálására megalapította az Európai Iskola Barátainak Körét is. Így tevékenysége rendkívül sokrétű volt — s aligha lehet állítani, hogy Barcsay Jenő, Czöbel Béla, Márffy Ödön művészete ne válhatott volna egy új szocialista művészet kiindulópontjává.

Újjáéledt az „idősebb nemzedékek modernebb szemléletű mestereinek szervezete”,⁶ a Színyei Társaság is, „a nagybányaiak trattátusait használva bibliának”; „... a művészi minőség őrzésének ürügyén az új törekvések ellen is óvták kollégáikat, a maguk l'art pour l'art-os szemléletét hirdették minden egyetemes és nemzeti értékrend alapjának... mindent eretnekségnek kiáltottak ki, ami eltért az ő szabványaiktól, néhány évtizedes patentjeiktől...”⁷

Megalakult a Rippl-Rónai Társaság is; érdemeit felidézi az e társaságba tömörült művészek nézeteit, mert egy türelemesebb művészetpolitika esetén talán alkalma-

sak lehettek volna arra, hogy a továbbfejlődés bázisaként szolgáljanak. Ezt írja róluk Pogány Ö. Gábor: „Ezekben a zavaros esztendőkből, persze, voltak olyanok is, akik nem vesztették el szemük elől a művészet humánus jellegét, az érzések és gondolatok kifejezésekor semmiképpen sem akartak elszakadni az embertől és a természettől. Céljaikat egyelőre nem tudták pontosan megfogalmazni, csupán a valósághoz való ragaszkodásukat hangsúlyozták, valamiféle új realizmusról elmélkedtek... Esményeiket a valóság olyatén megjelenítésében keresték, ami nem elégzik meg a külsőséges ábrázolással... Bár tennivalóikról nem rendszereztek egyértelmű elképzeléseket, a l'art pour l'art hegemoniájával szemben az eszmeiség követelményei mellé álltak... ez az eszmeiség eléggé alaktalan gondolathalmaz volt, ellenőrizhetetlen vegyüléke a történelmi leckévé fakult negyvennyolcas örökségnek, az elvtelen németellenességnek, a sirva vigadó nadornyikizmusnak, a többé-kevésbé tisztázott antisziszta meggyőződésnek és a demokratizmus őszinte helyeslésének... Elgondolásaik szerint a valóságról is csak a modern irányzatok tanulságainak figyelembevételével lehet korszerűen beszámolni, a képzőművészeti megnyilatkozás módja nem nélkülözheti az elmúlt évszázad alakai kísérleteinek eredményeit...”⁸

S ha nem is lehet feladatunk az, hogy jóslásokba bocsátkozunk, csupán értékelnünk kell a jelenségeket, mégis úgy látszik, hogy volt olyan mag, melyből megfelelő tapintatos segítőkészséggel, alapos elemző bírálat-tal és megfelelő példák mutatósával kibontakozhatott volna az új, a szocialista realista festészet — természetesen nem egyik pillanatról a másikra, kész fegyverzettel pattanva ki, mint egykor a mondában Pallas Athéné Zeus fejéből, hanem rendszeres, állandó s nem utolsósorban türelmes és elvi bírálat nyomán. De a kritika sem volt más helyzetben, mint a művészek — az új nagy feladat jóformán mindenkit készületlenül talált. Erről majd később.

A másik, eddig kellően fel nem tárt áramlat, mely az előzőhöz hasonlóan szervesen gyökerezett a magyar pik-túra addigi eredményeiben és abból épített tovább, az új plakátgrafika volt, mely a felszabadulás utáni politikai harcok idején hatalmas mértékben kifejlődött és maradó alkotásokat hozott létre. Konecsni György, Káldor László, Gábor Pál és a többiek alkotásaiban nyertek először képi megfogalmazást az állam ideológiai célkitűzései. Érdekes és jellemző közülük a legjobbnak, Konecsni Györgynek a pályaalakulása. A felszabadulás előtti idegenforgalmi és kereskedelmi grafikáról váltott át a politikai grafikára. Ebben a műfajban jól fel tudta használni azt a szimboliztikus nyelvet, melyet elsősorban idegenforgalmi plakátjain formált ki — s amely nyelv a művészek abból az adottságából fakad, hogy képes egy elvont gondolatot képpé hangolni, képpé „áttenni”, megtalálják azt a személyt, egy vagy több tárgyat (ez esetben: jelképet), melyeknek képi ellentéte, képi feszültsége elindítja a néző fantáziáját a kívánt irányba. Mint ő maga mondja a plakát hivatásáról: „... nagy erővel olyasmint láttasson, amit ugyanakkor nem ábrázolhat képszerűen, egyenőrködtetően, mert nézőjét, illetve megpillantóját, ellentétben a festménnyel, arra kell kényszerítenie, hogy az tőle képzeletben, valamilyen meghatározott cél felé fordulva, eljuthasson a propaganda szerelte érzéstől lehetőleg a valóság élményéhez.”⁹ E művek művészeti eszközeikben, formavilágukban kapcsolódnak a felszabadulás előtti évek alkotásaihoz — de mondanivalójuk már teljesen más, s így lassan eszközeik is formálódnak, változnak, módosulnak. Ebben egyfajta hagyomány menekedett át, a piktúrának egy válfaja kapcsolódott szervesen az előzményekhez; a cezúra mindemellett itt is jelentkezik, s épp ebben van történeti jelentősége: régi és ugyanakkor újat kezdés egy időben. Van ebben némi rokonvonás az 1917 utáni esztendőik szovjet művészetével, és az 1919-es Tanácsköztársaság magyar művészetével: ott is, akkor is a forradalmi grafika művészete virágzott ki a leggyorsabban. A monumentális grafika társadalmi szükségletté vált, a forradalom célkitűzéseinek megvédése érdekében. S a Tanácsköztársaság plakátjai legjobb művészeink keze alól kerültek ki, formaviláguk szerve-

sen kapcsolódott az előző évek piktúrájához, mondani-
valójuk forradalmi, mozgósító hatású. S néhány alkotás-
nak sikerült szimbólummá magasodnia, a konkrét áb-
rázolás általánosító-eszmei erővel rendelkezik. Így pl.
Bíró Mihály kalapácsos embere a szociáldemokrata mun-
kásmozgalom jelképe lesz, vagy Berény Róbert monu-
mentális rohanó, zászlós matróza az első proletárdiktatú-
ra szimbólumává nőtt. 1945 után a romokban heverő
országban az újjáépítés volt a forradalmi tett s a politikai
harc éppen akörül folyt, hogy kinek a számára építünk
újja: a tőkéseknek vagy a népnek. A felforrósodott légkör
nagyszerű környezetnek bizonyult e mozgékony művészet
számára — s így születtek meg az olyan nagyszerű alkot-
ások, mint az „És mégis lesz kenyér”, „A kenyér itt
kezdődik” és mások, vagy az 1947. Közlekedési Kiállítás,
az 1948. Újjáépítési Kiállítás nagyméretű pannói.

Vitába kell azonban szállnunk Konecsni Györggyel
abban a kérdésben, hogy a plakátnak a festménnyel
ellentétben kell bizonyos célra irányítania nézőjének kép-
zeletvilágát; a festménynek ugyanígy meg kell azt tennie.
És éppen ezért merült fel joggal a kérdés, hogy a festé-
szeti hagyomány mellett — melyet Derkovits, Egry, az
alföldi plebejus piktúra, a szocialista művészcsoporthoz,
a szentendreiék jelentettek — nem lett volna-e újonnan
alakuló festészetünknek tanulnivalója az új plakátoktól?
Talán jelképparkoló és felhasználó, tömör nyelvük, szín-
világuknak a mondanivalóhoz való mindenkor friss al-
kalmazkodása megkíválható lett volna. S mindennek-
felett el kellett volna, hogy gondolkodtasson az a mód,
ahogy e plakátok saját múltjukat képesek voltak jelenné
formálni; nem kellett volna megszakítani a kapcsolatot a
két világháború közt virágzó magyar piktúrával.

E tanulság megiszívélése, kissé körültekintőbb, óva-
tosabb előrehaladás sok buktatótól menthette volna
meg képzőművészetünket. S ami nem kevésbé lényeges:
nem törté volna derékba egyik-másik művészi pályá-
ját, nem okozott volna olyan kitérőket sokuk művészeté-
ben, amelyekkel nehezen, hosszas évek szívós munkájával
tudnak csak pótolni. Jó egynéhány jel mutatott arra
már ez időben is, hogy az átalakulás, ha lassan is, de
kezdett vett: Derkovits Gyula Dózsa-sorozatának új
kiadása, a Közösségi Művészet Felé c. kiállítás meg-
rendezése és mások. Ez utóbbi kiállítás különösen jelen-
tős lehetett volna: megnyitóján Major Máté többek
közt ezeket mondta: „... A szellemi, az esztétikai igény-
nek teljességének kielégítésére törekvés már kétség-
telenül felveti a társművészetek problémáját is s külön-
ösen követelősen exponálja a témát új társadalmunk
kialakulása, fejlődése, útja a szocializmus felé. A képző-
művészetnek ugyanis — a festészetnek, a szobrászatnak —
most már a közösség lesz a fogyasztója, s a képeknek
és a szobroknak már nem egy-egy kiváltságos és kivételes
értő ingyencsége, hanem a tömegek kultúra-szomját,
szükségletét, igényét kell kielégíteniük... A közösség
képzőművészete monumentális művészet.”¹⁰

III

1949 februárjában látott napvilágot Rákosi Mátyás
emlékezetes cikke a magyar népi demokrácia jellegéről;
ebben kifejti, hogy a népi demokrácia proletárdiktatúra
szovjet forma nélkül. Jellemző a magyar közélet elméleti
felkészületlenségére, hogy a cikk jóformán visszhang nél-
kül maradt, míg Révai József újabb cikke, majd ezt kö-
vetően belső értekezletek, cikkek, tanulmányok sora meg
nem magyarázta ennek jelentőségét. A képzőművészek
részére első ízben Redő Ferenc fogalmazta meg ennek
jelentőségét — s körvonalazta azt az állásfoglalást, mely-
et társadalmunk a művészekről vár: „... A mi való-
ságunk neve forradalom — idézi Gorkijt —, ami most
tartalmában építést, munkát, harcot jelent a békéért
és optimizmust a jövő ismeretében. Ennek a valóságnak
a tudatosítása jelenleg képzőművészeti életünk fő fel-
adata...”¹¹

Ugyanez év őszén került megrendezésre a Nemzeti
Szalonban az első szovjet képkiallítás. Ennek megnyitó-
ján Révai József mondott beszédet. Ebben a beszédében

fogalmazta meg először pontosan, mit vár a párt, az új
társadalom képzőművészeinktől:

„... két szempontból van ennek a kiállításnak fontos
jelentősége. Az első szempont általános, kulturális szem-
pont. Mi szakadatlanul és állhatatosan hirdetjük, hogy
alaposan és mélyen meg kell ismernünk a Szovjetunió
kultúráját. Meg kell ismernünk, meg kell értenünk, el
kell mélyednünk benne és: tanulnunk kell tőle, minél
többet és alaposabban.

... A második szempont... a magyar képzőművészetre,
elsősorban a magyar festőművészetre vonatkozik.

A mi festészetünk tanult Münchenből és tanult Pá-
rizsból — és nem is mondom, hogy mindig és csak rossz-
zat tanult... nem volna-e itt az ideje másféle iskolák
után nézni?... az a világ, amelyet ott a Nyugaton
tanultak meg látni és ábrázolni, *nem a mai világ többé,
nem a mi világunk, nem a magyar nép világa*: idegen világ,
amelyhez nincs többé közünk...

... A festészetre is áll, ami az irodalomra és minden
művészetre. Nem lehet öncélú, nem lehet csak önmagáért,
nem szólhat csak kiváltságosoknak, a kultúra ingyencé-
nek, nem szakadhat el a néptől, a társadalomtól...

... Nagy festészet nem elsősorban a színeken, a kom-
pozíciókon, a formai mozzanatokon múlik — *persze ezeken
is —, hanem elsősorban az eszmei tartalomon*. A festőnek is
korát, népét, hazáját kell ábrázolnia, ha maradandót
akar alkotni...”¹²

Majd kifejti beszédében a szovjet példa jelentőségét:

„... Az ragad meg, hogy a szovjet festészet nem fél a
nép harcainak eseményeit, nem fél történelmet ábrá-
zolni... *A szovjet festők történelmi festők, a történelmet
felülről, alulról is ábrázolják*: a történelmet a nagy veze-
tőkben, az események nagy fordulópontjaiban is ábrá-
zolják és a nép harcoló és dolgozó típusaiban is.

Ebből következik a szovjet festészetnek az a jelleg-
zetessége is, hogy a dolgozó embert ábrázolja, munkáját,
harcait, örömeit, ünnepét és hétköznapiját. Portréfestészet
a szó igazi értelmében: típusokat és jellemeket fest...
Portréfestés és esemény- vagy történelmi festés határai
szinte elmosódnak: *a szocialista munka pártosát ábrázolva,
a szovjet festők egyaránt az új szovjet embert mutatják meg,
az optimista, magabizó, erős, építő szovjet embert*...”¹³

S a következtetés: „... Örülnek, ha a magyar művé-
szet, elsősorban a festők alkalomnak tekintenek *ezt a ki-
állítást a régen esedékes fordulatra*, a szocialista realizmus
felé. Meg vagyok győződve róla, hogy ha Párizs helyett
Moszkvától tanulnának, akkor a magyar festészet nagy
haladó hagyományaihoz, Munkácsy, Paál, Fényes, Szi-
nyei-Merse, Ferenczy Károly, Koszta és a többiek hagyó-
mányaihoz is jobban megtalálnák az utat...”¹⁴

Ez a beszéd indította el festészetünket a szocialista
realizmus útján. Közel 15 esztendő korántsem történelmi,
de az azóta történt események súlyát mérlegelve, jelentős
távlatából kétségtelül szükséges és kiemelkedő esemé-
nyek kell tekintenünk. Mégis, a helyzet realitását felmér-
ve, azt kell mondanunk, hogy minden igazsága mellett
is magában rejtette a lehetőségeket a félremagyarázásra
— s mikor ennek jelei alkotásokban kezdtek jelentkezni,
senki sem óvta a festőket a hamis útra szaladás veszé-
lyeitől. A beszéd magában hordta mindannak a torzítás-
nak az elemeit, melyek 1953-ig festészetünket jellemezték.

Melyek ezek?

Először: amennyire helyes és szükséges volt a szovjet
példa bemutatása és jelentőségének hangsúlyozása, ép-
pen olyan helytelen volt annak meg nem magyarázása —
főként akkor, mikor már az első magyar eredmények is
megszülettek a szovjet példa nyomán, s különösen *abban
a légkörben*, hogy e képek nem azért kerültek bemutatás-
ra, hogy a magyar festők is *olyan* képeket fessenek. Itt
várt volna jelentős feladat a képzőművészeti kritikára;
ki kellett volna emelnie a példamutatót, a magas eszmei-
séget — s ahol erre mód volt, a tartalom és forma egybe-
forrtaságát. Másrészt azonban bíráltnia kellett volna
egyes művek földhöz tapadó naturalizmusát, az esetleges-
nek deklamáló bemutatását, a művészetlenséget. Ez
nem történt meg: a kritikának nem volt módja és lehe-
tősége, hogy a bemutatott anyagot értékelje — a hát-
mögötti suttogások pedig ezúttal sem bizonyultak jó

módszernek. A személyi kultusz légköre megbénította az önálló gondolkodást — s az a féktelen és gáttalan áradás és dicséret, mely e képeket fogadta, alkalmas volt arra, hogy magukat a művészeket is félrevezesse. Ehhez járult még a kiállításnak a közönség körében aratott sikere is — bár az is kétségtelen, hogy ebben nem kis része volt a „jó” szervezésnek is. Mégis: az absztrakciók, de még Derkovits, Egy és Bernáth képei után is ezúttal szinte megfogható közelségbe került az ábrázolás tárgya, témája, s képzőművészeti iskolázatlan közönségünk örömmel fogadta a képeket. A kritika nem látta — vagy nem engedték meg, hogy lássa — az ebben rejlő veszélyeket; a szaksajtó hosszasan boncolgatta a példa jelentőségét, és követendőként állította azt művészeink elé. S az eredmény ennek nyomán: zavar és tévovázás a művészek között — mély szakadék a közt, amit a főiskolán tanultak és amiben eddig hittek, s a közt, amit a hivatalos fórumok, beleértve ezúttal a művészetkritikát is — hirdettek. A következményeket jól ismerjük — az alábbiakban még sok szó lesz róluk.

Hat, nem kevés eredménnyel és tévedéssel terhelt esztendő után, amikor épp a tisztázatlanságok következtében a művészek egy része tagadni kezdte a szovjet példa jelentőségét, a második szövetségi plénum főtitkári beszámolója tisztázta csak kielégítően ezt a problémát: „... A szovjet művészethez való viszony nem stíluskérdés (az én kiemelésem), nem szubjektív értékelések kérdése, hanem a nép és a tömegek, a művészet demokratizmusának a problémája. Ezt a kérdést is sokáig *túlzottan formai oldalról* (az én kiemelésem) tekintettük. Nem célunk, hogy másoljuk a szovjet művészetet... feladatunk elsősorban az, hogy megtanuljuk a szovjet képzőművésztől a nép alázatos szolgálatát, a képzőművészetnek a nagy eszmék szolgálatába való állítását...”⁵. S később újból aláhúzza: „... A szovjet művészet igen széles körű, az egyéni stílusok százai férnek meg benne egymás mellett, tehát ha mi a szovjet példa fontosságát hangsúlyozzuk, akkor nem valami stílusuniformizálásra, hanem a művészet demokratikusságára, népművelői feladat vállalására gondolunk.”⁶

Másodszor: Révai József beszéde, melyben meghirdeti a képzőművészetben is a szocialista realizmus programját, nem támaszkodik a magyar festészet *közelel* elődjére, hagyományaira — mintha nem is lett volna Derkovits, Dési-Huber, Szocialista Művészcsoport s annak vitái a szocialista realizmusról. Hasonló torzításnak lehetünk itt szemtanúi, mint az irodalomban — amit az MSZMP tézisei értékelnek. Révai József és Horváth Márton lobogóján lángbetűvel áll felírva Petőfi neve, a képzőművészet zászlaján ezt Munkácsy képviselte, minden lényeges különbség ellenére is. (Meg kell jegyezni, hogy az sem lett volna sokkal szerencsésebb, ha zászlójukra Ferenczy Károly — s vele Nagybánya — nevét írják; az 1953 utáni évek eseményei ezt fényesen bizonyítják.) Antimarxista álláspontjukat az eredmény igazolta: egy alapvetően más történelmi helyzetben keletkezett festészetet közel száz év múltával nem lehetett folytatni; amit a művészek azóta alkottak, nem lehetett, s nem is lett volna szabad egy tollvonással kitörölni a festészet történetéből. Az eleven, élő múlt helyett a halott múlt támaszkodás ingatag bázisnak bizonyult: az eredmény ismeretes.

Harmadszor: senki sem gondolt arra a vezetők közül, vajon művészeink mennyire képesek követni a párt által kiadott jelszót. Amit a párt e jelszó megértésére, megmagyarázására tett, az — mint kiderült — nem volt kielégítő. A művészek zöme még a töprengés, a felkészülés állapotában volt — ezt példázza a Közösségi Művészet felé c. kiállítás is. Megvoltak a kedvező feltételek a szocialista művészet kibontakoztatására, de még korántsem elégségesek ahhoz, hogy a fejlődésnek ezt az erőltetetten gyors ütemét művészeink képesek lettek volna követni. A művelődéspolitikai, élén Révai Józseffel és Horváth Mártonnal, súlyos hibákat követett el, mikor olyan követelményeket állított a művészek elé, melyek arra kényszerítették őket, hogy szakítsanak a begyökerezett tradíciókkal — s marxista és nem marxista világnézetű művészeket válogatás nélkül sodort egy platformra,

kinyilvánítva a „képzőművészet nemzeti egységét”, nem engedve időt és teret ez utóbbiaknak arra, hogy kialakult művészi célkitűzéseiket a kívánt irányba fejlesszék. Sok művésznél hiányzott a meggyőződés érzelmi és elméleti megalapozottsága; ez később, 1953 után, majd különösen 1955–56-ban sok nehézségnek vált forrásává: a politikai türelmetlenség súlyosan megbosszulta magát.

Az a tétel pedig, mely a színt, a kompozíciót (!), a formai mozzanatokat mintegy szembeállította az eszmei tartalommal, alkalmas volt arra, hogy megzavarja a művészeket és felszínes ábrázolási módok felé csábítsa őket, ahol a téma elsődlegessége minden egyebet elsöpör. Látni fogjuk, hogy a művelődéspolitikai milyen erőfeszítéseket tett később e hiba kiküszöbölésére: körülbelül annyi eredménnyel, mintha egy sínen robogó vonatot jó szóval kívánnának irányba megváltoztatására rábírní. Ehhez kapcsolódott a demokratizmus helyes jelszavának helytelen értelmezéséből fakadóan a közérthetőség fogalmának antidialektikus felvetése és bedobása a művészi köztudatba; ez a felfogás figyelmen kívül hagyta a közönség befogadóképességének változásait, módosulásait — s azt a tényt, hogy a művészek nem csupán alkalmazkodnia kell, kielégítenie, de mozgósítania, előrenéznie is. Így a felvetett gondolatok nem kielégítő értelmezése, párosulva a marxizmus torzításaival és a türelmetlenséggel, teremtettk meg azokat a feltételeket, melyek között 1949–1953 között festészetünk fejlődött. Hogyan — s merre: ezt tekintjük át a következőkben.

IV

1949 őszén alakult meg a képzőművészet irányításának párt és állami szervezete, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége és a Népművelési Minisztérium megfelelő osztálya. A következő év elején pedig meghirdetésre került az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás. A Szövetség a művészeket a Zeneakadémia nagytermébe hívta össze és itt tájékoztatta őket: mit vár tőlük a párt és az állam az új kiállításon. Pogány Ö. Gábor ez alkalommal többek közt a következőket mondotta: „A dolgozó nép alkotmánya” c. augusztus 20. kiállítás fordulópontot jelent a magyar képzőművészet életében. Képzőművészeink ezen a kiállításon mutatják be azokat az alkotásokat, melyek a haladó művészek korszerű feladatainak megértéséről adnak bizonyítást. Ez a kiállítás a művészi alkotások hatalmas sorozatával tesz tanúságot a mellett az igazság mellett, hogy a művész is harcos katonája a szocializmus megvalósításáért folyó hatalmas harcnak.”¹ A tájékoztatásra szükség volt,² de a már jelzett elméleti előkészületlenség közepette a kiadott szempontokból alig lehetett más, mint e szempontok „megfestése”. Ebben az irányban hatottak a Szövetség konzultációs bizottságai is, melyekben képzőművészek, művészettörténészek, politikusok és — a speciális szükség szerint — honvédek, bányászok, vasasok, kőművesek stb. vettek részt.

A kiállítás 1950. augusztus 19-én nyílt meg ünnepélyes külsőségek között; azon Révai József mondott megnyitó beszédét. Beszédében összefoglalta, mi az, ami új momentumként jelentkezik festőink — s egész képzőművészetünk — fejlődésében:

„Új — először — az, hogy képzőművészeink témában az új élet, az új valóság, az új ember felé fordulnak, vagy kezdenek fordulni... Most először jelenik meg *alkotó emberként*, aki önmagáért és a közösségért dolgozik...”

Új... — másodszor —, hogy képzőművészeink zöme a közérthető művészi kifejezőmód felé fordult, ami egyben azt is jelenti, hogy megértette a néphez fordulás feladatát és kötelességét.

Új... — harmadszor —, hogy fiatal, friss tehetségek bukkantak fel...

Új... — negyedszer —, hogy régi, érett, nagy tehetségű művészek jelentős része komolyan fáradozik azon, hogy ábrázolásban, formában, kifejezésben közeledjék a realizmushoz, tehát hozzánk, a néphez.

Végül pedig: új... , hogy az új feladatokkal való birkozás jegyében felbomlóban vannak a magyar képző-



művészet régi, egymással szembenálló megkövesedett csoportjai, ezek a csoportok idejüket múlták ... a régi képzőművészeti csoportok egészséges és tehetséges elemei közös platformra lelnek az új képzőművészeti feladatoknak megoldása közben, amelyeket az új élet vet fel.”³

Mind Révai Józsefnek, mind Pogány Ö. Gábornak igaza van abban, mikor ezt az újat hangsúlyozzák. Ez a kiállítás *történelmi értelemben* fordulópontot jelent a magyar képzőművészet fejlődésében. Ha azonban végignézzük a kiállított képeket, melyek többsége naturálisan megoldott, kemény, rajzos előadású, úgy tűnik, mintha festőink zöme elfeledte volna mindazt, amit kompozícióról, színről, azok harmóniájáról és diszharmóniájáról valaha is hallott. Szegi Pál méltatásában ugyan örvendezik azon, hogy újjászületett az életkép műfaja, mert „... az élet eleven valóságát sokrétű gazdagságában legközvetlenebbül és legelőbbben az »életkép« tudja összefoglalni ...”⁴ hogy „... az új képnek van újra *meséje* és van újra hőse. A művészet újra felismerte *ábrázoló* hivatását, s ezzel párhuzamosan újra élő eszméket konkrétizál.”⁵ Az elemző bírálat azonban elmarasztalja a kiállítást a hagyományok „külsőséges formai átvétele miatt”;⁶ mint Pogány Ö. Gábor írja: „Az elődök képzőművészeti alakító eljárásaihoz igazodtak csupán kiállítóink, mind-



3. Kádár György: Illegális plakátragasztók

össze a festői és mintázási gyakorlat problémájának tekintették a múlt pozitív örökségének hasznosítását, segítségül vevését ... Munkácsy hatása ... általában nem jelentkezett építő jellegűen, mert akik képviselték, helytelenül közeledtek Munkácsy életművéhez ... A hialadó hagyományok helyes értelmezése, kritikai kiértékelése, továbbfejlesztése nem szorítkozhat pusztán a festési technikára.”⁷ Radocsay Dénes pedig felrója, hogy festőink „... gyakran esnek abba a hibába, hogy ... megelégednek arról az egyéni, festői, előadói lehetőségről, mely nemes varázsával mélyebben markol a néző lelkébe a kimért pontosságnál. Ez a pontosság, a természetű formák mögé nem látó szemlélet vezet a naturalizmushoz ... Hiányzik ... az az egyéni íz és zamat, amely a meglátás izgalmát, az együttérzés örömeit kelténé a szemlélőben ...”⁸

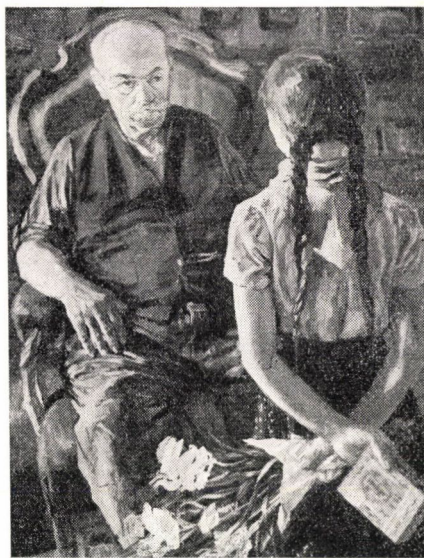
Nézzük meg ezek után, milyen is volt az anyag, mely a bírálók fentebb ismertetett megjegyzéseit váltotta ki? Maradjunk a kiállítás legjavánál, melyet az Új Magyar Képzőművészet c. albumban gyűjtöttek össze. Első helyen Pátzay Pál *Leninről* készített büsztje, Pór Bertalan *Sztálin-portréja* szerepel, majd közvetlenül utána — eleget téve a protokollnak — Ék Sándor *Rákosi arc-képe*, majd Pór Bertalan *Rákosi portréja*; ezután a többi: Ék Sándor másik képe, *A felszabadítás*, Benedek Jenő: *Szovjet—magyar barátság* és *Mit láttam a Szovjetunió-*



2. Benedek Jenő: Szovjet—magyar barátság



4. Bán Béla: Könyi elvtárs, a Ganz Villamossági Gépgyár sztahanovistája



5. Csáki-Maronyák József: Úttörő felkészőnti nagyapját

ban, Kádár György: *Illegális plakátragasztók*, Kurucz D. István: *Szántó-Kovács János tárgyalása*, Martyn Ferenc: *Táncsics Mihály*, Mácsai István: *Reggel a gyermekotthonban*, Csáki-Maronyák József: *Úttörő felkészőnti a nagyapját*, Imre István: *Folyamőr*, Bán Béla: *Könyi elvtárs, a Ganz Villamossági Gépgyár sztahanovistája*, Domanovszky Endre: *Dolgozók esti iskolája*, Bencze László: *A tszcs Sztálin elvtárs születésnapjára készül*, Szőnyi István: *Krumpliszedők*, Bernáth Aurél: *Festőműterem* — hogy

a legjellemzőbb s egyben a legjobb alkotásoknál maradjunk.

Talán nem lesz minden érdekesség és tanulság nélkül, ha szemügyre vesszük, ki honnan lépett át abba az előadásmódba, melyet ezúttal használt, amelyet később továbbfejlesztett. *Bán Béla* korai alkotásait konstruktív szerkesztésmód és dekoratív, foltokra épített előadásmód jellemzi, majd ez a harmincas évek végére non-figuratív előadásmódba csap át. Felszabadulás utáni alkotásai



6. Bencze László: A tszcs Sztálin elvtárs születésnapjára készül



7. Domanovszky Endre: Dolgozók esti iskolája

rajzos, vonalas, meglehetősen kemény előadásmód jellemzi. *Szendergő* c. képén sötét színeket alkalmaz, a felületet rendkívül érzékletesen munkálja meg. Belső feszültség vibrál képeiben, alkotásait nagy indulatok jellemzik. *Könyv elvtárs, a Ganz Villamossági Gépgyár sztahanovistája* c. műve belső térben előadott zsáner; az asztalon a békés családi összejövetel jellemzőjeként virágcsokor, mellette egy Sztálin-mű, a falon Sztálin portréja; a sztahanovista a gyári újságból olvas fel családjának („mert a sztahanovista szakadatlanul fejleszti a saját és családja öntudatát”), a család ezt feszült figyelemmel hallgatja – a nyitott ablakon át az épülő gyár látszik. A mű szerkezetileg ugyan megoldott, az alakok rajzosan naturális előadása azonban nem jellemez, a kolorit kellemetlen. Az előtér a perspektíva szabályai szerint rendezett, a háttér síkszerűen vázolt; e kettősség is zavaró. A képből árad a „hurrá optimizmus”, mely a korszakra jellemző, s a sematizmus, mely a valóságot az alkotói képzelet játékanak rendeli alá.

Bencze László 1948 decemberében kiállítással mutatkozott be az akkori Népművelési Központ (ma Fényes Adolf terem) helyiségében; itt két olajfestményét és a hozzá készült vázlatokat, rajzokat mutatta be. Szegi Pál ez alkalomból így jellemzi művészetét: „... Bencze László brutális, riasztó hangokon szólal meg mindig. Amit mond, nyersen mondja és hangosan. Rajzban a groteszk vonalak expresszív kifejező erejére építi fel képeit, színben a kolorista hatások nyugtalan szólamait keresi. Mindehhez járul a festői textúra van Gogh-os lendületű izgatottsága. Épp ennek a heves festői modornak zaklatottsága teszi szükségessé a rajzos kontúr erőteljes hangsúlyozását. Festményeinek tartóváza, a kompozíció biztos hordozója, az erőteljesen kiemelt kontúrvonal-hálózat. A leírás rajzos jellege uralkodik képein. A torzító leírás groteszk monumentalitásában mindig érezni valami karikatúra-jelleget... Képeinek expresszív erejű démonizmusában rendkívüli szerepe van a groteszk jellemzésnek.”⁹ Az I. Képzőművészeti Kiállításra küldött nagyméretű képét is ez a groteszk hangvétel, kissé

Breughelhez közel álló világ jellemzi. Erősen mesészerű a nagy kemény tálba rajzosan beleavágódó, a képsikkal párhuzamosan elnyúló udvarház, előtte a beszélgető jókedvű parasztemberek, nagykendős parasztságnyok. Jóízű téli életkép a mű, akár az adott címmel, akár más-sal: kétségtelenül e korszak maradó alkotásai közül való. Bencze László e művén őrizi még korábbi korszakának rajzos, színes előadásmódját.

Benedek Jenő a szolnoki művésztelep tagjaként dolgozott. 1948 novemberében a Népművelési Központban rendezett kiállításán drámai hangvételű festőnek mutatkozott be, aki képeit a sötét alaphól kivillanó világos színekre építi. Korábbi képén, a Menekülőkön például sötét háttér előtt felvillanó folt vet némi világosságot a sinek közt figyelő kutya és a háttérben surranó két menekülő figurájára. 1948-as *Őnarchépe* is hasonló módon megoldott: nagy fehér folt előtt jelenik meg a félárnyékos fej. Ezúttal teljesen szakított ezzel az előadásmóddal, amely pedig rendkívül alkalmas lett volna bizonyos gondolatok megjelenítésére és teljesen felületesen állítja elének az egymás mellé helyezett figurák sorát, az eszmei és művészi követelményeket külsőséges eszközökkel próbálja pótolni — „leegyszerűsíti és meghamisítja” a dolgozók egyéniségekben oly gazdag széles világát”.¹⁰

Csáki-Maronyák József korábbi képeit széles ecsetkezelés, ragyogó világos színek jellemezték; a kiállításokon elsősorban tájképekkel, csendéletekkel szerepelt. *Veranda* c. képe jó festői kvalitásokat mutat, bár nem mentes Vaszary 1930 utáni korszakában készült képeinek hatásától. Festői előadása könnyed, koloritja friss, bár képi világa eléggé a felületen mozog. Az első kiállításon szereplő úttörő képe egészen más jellemvonásokat mutat. Az emberábrázolás nem eléggé megszokott feladatával szembekerülve görcsössé válik, elveszti korábbi biztonságát, könnyedségét. A kompozíció elárul ugyan bizonyos értékeket az öreg ember kezének, arcának előadásában, de a csendéleti elem előtérbe állítása és megoldása jól mutatja, hogy a művész miben érezte magát biztonságban. A nyugtalan ecsetkezelés, a darabos, szaggatott színvilág inkább a művész belső izgalmét, semmint az úttörőét mutatja.

Domanovszky Endre művészete talán az egyetlen, mely nem mutat törést. Ha a Községi Művészet felé kiállításon szerepelt *Bányászok* c. képének alakjai színben kevésbé formáltak, jellemzettek is, s a kompozíció erősen síkba feszített, ez inkább a gobelin-terv sajátos felfogásának tudható be. Már 1948. februári kiállítása alkalmával így jellemzi őt Rabinovszky Máriausz: „... Színességét a sötétből bontja ki. A feketén és feketéhez hasonló sötétkéken, sötétbarnán át szüremlenek világosabb színei, hogy egy-egy foltjuk felragyogjon a fényben. A feketék melegék, teltek, lágyak, szinte ittassak saját zamatjuktól. A kávébarnák, a középszürkék is a szín erejével hatnak. A felderengő, majd szétáradó színességet a szaggatottan, egyenetlenül széles kontúr fogja le. Domanovszky ecsetvonásának dinamikája — erőjellege — szélesen elnyúló, lassú vonulása, hol szövődő, hol olvadékony, hol szaggatott. Nyomasztó, lefojtott s mégis szépségben gazdag világ a Domanovszkyé.”¹¹ Ezeket az erőnyeket érezzük *Dolgozók esti iskolája* c. képén is; nem engedett festői célkitűzéseiből s ezeket csak gazdagította később az újabb feladatok megoldása közben. Éppen Rabinovszky írja e képről, hogy „a közönség felismerte művészi kvalitásait, de megütözték a furcsa titokzatosságon, ami a képen uralkodott, a Pierrot-szerű fehér arcokon. Hiányolták az életszerűséget és az optimizmust”.¹² Kétségtelen, hogy a művész nem tett engedményeket a naturalisztikusan felfogott közérthetőség rovására, és saját elgondolása szerint építette oeuvre-jét képről képre.

*

Az új témák új megoldásokat követeltek a művészek-től, a gyakorlatlanság azonban nem kedvezett e megoldásoknak. Akik elmélyülten éltek abban a világban, amit ábrázolniuk kellett, vagy amit maguk választottak, azok maradó művet tudtak alkotni. Többségük azonban elnagyolt, vázlatos, a tematikus momentumot hang-

súlyozó — látszólag a tartalom kifejezésére törekvő, valójában azonban csupán sematikus — megoldásokat választott a formai momentumok rovására.

Kétségtelen politikai sikert jelentett, hogy a művészek szinte kivétel nélkül részt vettek a kiállításon. Az állam tematikai igényei azonban szokatlanul bizonyultak az UME, a KUT, a Színyei Társaság közösségében nevelkedett művészek számára — s a gyengébb festők hamarabb kaptak az igényeken. Így történt azután, hogy a kiállításon a kevésbé rangos festők szerepe megnövekedett,¹³ mint Csekei Zoltán, Felekiné Gáspár Anni, Vydai-Brenner Nándor, Repcze János és mások. A szocialista téma hangsúlyozása a festői megoldás rovására természetesen vezetett sematizmusához. A párt célkitűzései azt követelték a művészek-től, hogy az új társadalom új emberét ábrázolja: a dolgozók új viszonyát a munkához, a tszcs tagjait, egyszóval embereket szocialista tudatosságuk teljességében. Egyáltalán kérdéses, hogy e témák felvetése mennyire volt reális a proletárdiktatúra második esztendejében; ennél is nagyobb volt azonban a „hogyan” gondja. A művészetpolitikai irányítás művészeinket a XIX. század formavilágához, kompozíciós megoldásaihoz irányította vissza — de e nyelven nem lehet napjaink gondolatait kifejezni. Alapvetően megváltozott a tömeg fogalma egy évszázad alatt; akkor „egy konkrét szituációban véletlenszerűen összejött emberek egyéni reagálásának együtteséből bontakozott ki a művészi ítélet”,¹⁴ azóta a tömeg osztállyá szerveződött, fellépése egységes, együvé kerülése, a konkrét szituációban való jelentkezése is egységes — nem szólva a típusábrázolás szükségességéről korunkban. A szocialista realista festészet jelrendszere ma is kidolgozatlan — bár bizonyos elgondolásokban már előbbre tart a kutatás. Akkor azonban még teljes volt a sötétben tapogatózás — a Szocialista Művészek Csoportjának, Derkovitsnak, Dési-Huberek ez irányú kezdeményezései és eredményei teljesen ismeretlenek voltak. A művész előtt az irreális tartalmi elemek és a realista módszer között feloldhatatlan kettősség jelentkezett, mely szükségszerűen a sematizálás, a felületes



8. Felekiné Gáspár Anni: A fűtőös kalauz

látványszerűség irányában vezetődött le, minthogy nem találta meg — nem is találhatta meg, azok közt a körülmények között — az irreális elemek képi megfogalmazásának helyes módját. Élesen jelentkezik ez a probléma a későbbiek során is, mind a mai életünket ábrázoló képeknél, mind pedig az új történelmi festészet kibontakozásakor s végső soron a téma fetiszizálásában vezetődött le.

Révai József megnyitó beszédében felveti e veszélyt: „... Az új téma, a közérthető ábrázolás csak akkor vezet képzőművészetünk valódi megújulásához, ha a művész ki tudja fejezni a maga nyelvén azokat az új eszméket, amelyek népünk megújuló életét formálják...” Ez a megállapítás azonban korántsem lehetett hatásos — a tematikai tanácsok és egyéb óvatos figyelmeztetések nem pótolhatták az ikonográfiai hiányokat, a kritika sem hívta fel erre időben a figyelmet; a vezetés pedig a mindenáron való eredményeket, a gyors sikereket sürgette. Ezt hangsúlyozta azzal is, hogy a művészileg gyengén sikerült, de tematikailag „érdekesnek” tűnő képeket az első terembe akasztatta. A kiállítás után az arra még nem alkalmas anyagból túl nagy sietséggel vontak le következtetéseket. A kormányzat Kossuth- és Munkácsy-díjak tömegével honorálta a művészek szereplését — s ezek a tényezők néhány évre el is döntötték festészetünk sorsát. Így vált az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás egy nehéz és küzdelmes kibontakozás első állomásává.

Az 1953-ig terjedő korszak jellemző vonása az egyéni kiállítások majdnem teljes szünetelése és a csoportkiállítások sűrű egymásutánja. Még jóformán be sem zárt az első kiállítás, máris meghirdetésre került két másik. Mindezek annak jegyében, amit Révai József a megnyitóbeszédben kifogásolt: „... nem akarok arról beszélni, hogy a grafika még mindig kissé mostohagyerek... a jellemábrázoló portréfestészet és a múltat meg a jelent egyaránt felölelő történelmi festészet még mindig gyengén, vagy alig van képviselve...”¹

Az egyik: „A Magyar Katona a Szabadságért” kiállítás, melyet a Néphadsereg napján nyitottak meg, s amelyhez nyolc témacsoportot adtak ki, kezdve a magyar parasztháborúkon s végezve 1944–45 harcain, valamint a Néphadsereg életéből vett jeleneteken (a „magyar történelem sorsfordulóinak” elkeresztelt pártoktatási anyag alapján, mely a magyar történelem egészéből — antidiaktikus módon — kiemelte a forradalmi eseményeket és csupán ezeknek oktatását tartotta fontosnak). A másik a Grafikai Békekiállítás volt, melynek felhívása így fogalmazta meg a kiállítás célját: „A kiállítás célja a grafika széles lehetőségeinek dokumentálása a békeharc jegyében...”² s a kiállítás megrendezése azért vált szükségessé, mert „... a mai magyar grafika nem mozgó-



9. Dománovszky Endre: A negyvennyolcas zászlók átadása



10. Imre István: Hunyadi

sít, legnagyobbbrészt csak regisztrál, nem ad perspektívát, csak topog és méregdrágán, túl sok színben tobzódik, hatása minimális...¹³

A művészek erőfeszítései nem voltak eredménytelenek. A katonakiállítás eredményeként született művek közül hármat kell kiemelnünk, amely az átlagból kiemelkedik s ma is értékes alkotásként tartjuk számon. Az egyik Domanovszky Endre festménye, *A negyvennyolcas zászlók átadása*, a másik Imre István *Hunyadija*, a harmadik Benedek Jenő *Partizánok* c. műve.

Domanovszky életművében jelentős szerepet játszik ez a kép. Az Esti Iskola után újabb lépés a plein-airbe ágyazott kemény színellentéteken alapuló festésmód kidolgozására, mely egyszerre alkalmas lírai és drámai események megjelenítésére. Ezúttal még elválik az előtérben lejátszódó zászlóátadás és a középtérben megfigalmazott tömegjelenet, s noha a főhangsúly az előtér hatalmas, keményen egymásnak tartó katonacsoportján van, a középtér a festőileg átéltebb, megoldottabb; így a kép gondolati és festői hangsúlya még elválik egymástól.

Imre István Hunyadija más szempontból jelentős. Maga a témaválasztás is figyelemre méltó, a dicsősége teljében álló magyar állam felelős vezetője alakjának megörökítése. A művésznak sikerült — kissé talán az

irodalmi példák hatására — Hunyadi alakjában a kor kiemelkedő vezetőjének alakját megörökítenie. E kép tovább lép a XIX. századi történelmi festészet kissé romantikus szemléletétől, noha festői eszközeiben azokhoz nyúl vissza. A messze síkon zajló csata közelebb hozza gondolatilag az előtérben elgondolkozó kormányzó alakját. Aradi Nóra véleményével kell egyetértelnünk: (Hunyadi) ... magatartása, arckifejezése kétségtelenné teszik a néző számára nemcsak a csata kimenetelét, hanem az általa képviselt ügy igazát is.¹⁴ Így Imre István Hunyadi alakjához a munkásosztály világnézete oldaláról közeledett, s benne a népvezér és államférfi kettős és mégis egységes alakját állítja elénk. Kétségtelen, hogy a beállítás nem nélkülöz némi színpadiasságot, ezt azonban inkább a művész gyakorlatlanságának kell betudnunk. A kép sok vitát váltott ki — az Előadói Iroda által rendezett képzőművészeti vitán Horváth Márton valamilyen, általa sem tisztázott követelmény mércéjével mérve, negatívan értékelte. Tartozunk az igazságnak, ha ezúttal e képet méltó helyére tesszük és csak sajnálhatjuk, hogy az valamelyik intézmény dolgozószobájában lappang.

Benedek Jenő *Partizánok* c. alkotása jelentős előre lépés — vagy pályáját tekintve inkább szerencsés visszafordulás — a művésznak az I. kiállításon bemutatott



II. Benedek Jenő: Parlázók

képeihez képest. Ezúttal nyoma sincs annak az üres, felületes festői megoldásnak, melyet azokon láttunk. Az alakok érzéletes rajza a színek meggyőző erejével párosul; a háromszögbe komponált három figura, a sötét háttérből elővillanó arcok és kezek szinte klasszikus tömörséggel jellemzik e szilárdan elszánt embereket, minden hőies alpátosz nélkül. Benedeknek sikerült képén a fasiszta elnyomás ellen fegyveres harcra lázadt osztályok típusait élénk állítani.

A kiállításon bemutatott művek többsége gyenge, színvonaltalan alkotás volt. A kritika megemlíti, hogy „a múlt értékes felhasználásának” ürügyén egyes művészek régi grafikai lapokat „tettek át” olajba, s ennek kapcsán ismét felveti a gondolatot: „Nem mindegy, hogy miről beszél a művész... De azt is tudnia kell mindenkinek, hogy a jól megválasztott téma önmagában még nem elég az üdvösséghez...”⁵

1951 novemberében került megrendezésre a II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. A párt felhívása nem volt eredménytelen. Az egykorú kritika megállapítja, hogy „...szembetűnő a kiállítás tematikai gazdagodása. A művészek... komoly eredményeket értek el a történelmi festészetben, kísérletet tettek az új életünk ünnepi eseményeit méltón ábrázoló festészet kialakítására is: életképekkel és tájképekkel is jelentkeznek. Az évtizedek óta háttérbe szorított, teljesen elhanyagolt történelmi festészet újra fellendülőben van.”⁶ Kétségtelen, hogy a II. Kiállítás nagy eredményei közé tartozik az új magyar történelmi festészet megszületése; ennek előjeleit már „A Magyar Katona a Szabadságért” c. kiállítás előrevetette. Azóta sok és sokféle értékelés hangzott el a képekről — talán nem lesz haszontalan összefoglalni azokat.

Nem állt közvetlen előzmény és hazai példa nélkül új szocialista történelmi festészetünk: miként Homérosz eposzai az írott görög irodalom elején, magasodik Derkovits Gyula Dózsa sorozata szocialista világnézetű történelmi festészetünk kezdetén. A Tanácsköztársaság leveretése után, midőn Horthy diktatúrájának ideológusai mindent megtettek, hogy meghamisítsák történelmünket és a szabadságküzdelmeket, s az elnyomott nép felkeléseit, a német gyarmatosító elleni harcokat eltagadták, vagy éppen saját szemléletük oldaláról „értékeltek”, páratlan és nagy jelentőségű tett volt Derkovits alkotása. Az illegális párt megbízásából készített sorozat egyszerre állít emléket 1514 páratlan jelentőségű felkelésének s szól a harmincas évek hárommillió koldusához. Ebben rejlik jelentősége: a múltból beszélve, napjaink emberéhez szól, napjaink művészetének nyelvezetén, napjaink problémáinak megértéséért eleveníti fel a múltat. Ezt Derkovits a sűrítésnek, a lényeg megragadásának azóta is párját ritkító módján cselekedte. Sorozatban kíséri végig az eseményt, melynek folyamatosságát nem lehetett egyetlen lapon megörökíteni — s így feloldja a kép pillanathoz ragadtságát és képes epikussá válni. Ez azonban korántsem jelent terjengősséget: minden lap drámaian koncentrált. A legfontosabbat ragadja meg, s jól ért ahhoz, hogy konfliktust ábrázoljon, cselekményt és összeütközést. A mondanivaló tömör kifejezése érdekében olyan kompozicionális megoldásokhoz folyamodik, melyek éppen a kivágások merészségével, a lényegre koncentrálással közvetítették egyértelműen gondolatait.

Újjonnan formálódó történelmi festészetünk nem áll tehát közvetlen hagyomány nélkül. Ezt értékelve és felhasználva, indulhatott volna el a párt által kijelölt úton.

Nagy szerep várt akkor e festészetre, hivatást töltött be: ezeréves történelmünk igaztalanul rágalmozott és mocskolt nagy fegyvertényeit kellett megfelelő világításba helyezni, a magyar függetlenségért és szabadság ügyéért ezer éven át küzdőknek, az elnyomás ellen lázadóknek kellett méltó emléket állítania. A nemzeti öntudat ébrentartása idején, a szabadságharc utáni nemzeti elnyomás korában felvirágozott történelmi festészet romantikus szemlélete, Hollós, Thorma és Tornyai kísérletei után Derkovits művét kellett volna folytatni és betetőzni. A Hunyadi Lászlók, Dobozik, Zách Feliciánok, Zrínyi Ilonák, Rákóczi után a Budai Nagy Antal, Dózsa, Esze Tamás, Petőfi-féle plebejus vonal várt megéneklésre, nem szólva a legújabb kor történetének hőseiről, a neves és névtelen proletárokról, szabadságunk új bajnokairól. A feladat nehézségeit Aradi Nóra fogalmazta meg: „Aki történelmet ábrázol, annak történelmi ítélettel kell rendelkeznie... Egyszeri látvány, esemény képszerű megfogalmazásában, egy-egy jelenet vagy egyetlen alak jellemzésében kell tömöríteni a történelmi esemény lényegét. Éppen ezért elválaszthatatlan a ma történeti festőtől a ma történetének ismerete... az ábrázoló-művész történeti műveltséggel rendelkezve, kulturáltan, a haza mai történetének ismeretére és mai életünk szerepére támaszkodva fogalmazza meg a mának tanulságos történeti hagyományt. S ez alapvető eszmei feltételhez járul a mesterségbeli tudás sok követelménye: elmélyült emberábrázolás, típusalkotó általánosítás mellett többnyire nagyigényű kompozíciós készség, a drámai cselekmény belső ellentmondásait éreztető szerkesztés és csoportfűzés, a mondanivalónak alárendelt szín- és fényhasználat — csupa olyan művészeti elem, amelyek a fel szabadulást megelőző korszak festészetéből a leginkább hiányoztak, amelyeket művészeinknek, akár idősebbek, akár fiatalok, lényegében most kellett elsajátítaniuk.”⁷

Kézenfekvő volt a gondolat, hogy a festők oda fordultak művészeti nyelvüket, ahonnan azt készen vehették: a XIX. század történeti festészetének alkotásaihoz. Errefelé sodorta őket az a „vita” is, amely a hagyományok értelmezése körül alakult — ahol a Nagybányát képviselő Bernáth Aurélt Révai azzal utasította rendre, hogy „... világnézet, eszmei meggyőződés és nem pusztán ízlés dolga, hogy ki mit tart haladó hagyománynak... Nagybánya vagy Munkácsy: ez azt fejezi ki, hogy a világot minek fogjuk fel. Látványunk-e vagy történetnek, képnek-e vagy eszmék, emberek, osztályok, a régi és új harci terepének? Azt hiszem, ha így nézzük a Munkácsy — Nagybánya ellentétet, akkor amellett kell döntőnünk, hogy olyan festészetet akarunk hagyományként tisztelni és festészetünk elé példaképnek állítani, amely a világot nem képnek, hanem eszmék harcának és történetének fogja fel... ”⁸ E gondolatot vitte tovább Horváth Márton is az MDP Előadói Iroda Kulturpolitikai Munkaközösségének a II. Magyar Képzőművészeti Kiállításról megtartott vitáján. Noha, mint Révai, ő is óva intett attól, hogy a „le Nagybányával” jelszavát kiadják és helytelennek minősít minden szembeállítás — valójában megtette ezt a művelődéspolitikai —, hossz- szas fejtegetését így fejezte be: „Ha kissé iskolás módon »sorrendet« akarnánk megállapítani a múlt század utolsó évtizedeinek nemzeti festői hagyományaiban, akkor vitathatatlanul az első helyre tenném Munkácsyt, utána Szinyeit, és harmadsorban a nagybányaiakat.”⁹ Ezután már akár ne is tenné hozzá: „Nem másolni, hanem megérteni kell régi nagy festőinket, s akkor mai feladatainkat az ő tudásukkal gazdagodva kell megoldani.”¹⁰

Kétségtelen, hogy a XIX. század magyar történeti festészete hatalmas hazafiúi tett volt a maga idejében, jelentős mind a magyar nemzeti piktúra megszületése, mind pedig a magyar nemzeti gondolat ébrentartása, ébresztgetése oldaláról tekintve. Ez a festészet azonban München akadémiáinak formavilágából született és minden egyszerűsége mellett sem mentes attól a sokszor naturális részletekbe fulladó, a lényegét elmulasztó elbeszélő módtól, mely a müncheni piktúra sajátja, mely a technikát oly magasra fejlesztette, de abból minden mondanivalót kilúgozni igyekezett. Madarász és Székely

Bertalan érdeme éppen abban rejlik, hogy e halott piktúrát fel tudták támasztani — amire Than Mór, Wagner Sándor és a többiek nem voltak képesek — és a nemzeti gondolat szolgálatába állították. De gondoljuk meg, ha valamelyik író ma kísérelné meg történeti regényét Jókai: A köszívű ember fiainak (bár részünkre nagyon kedves) modorában előadni! Az akadémikus elrendezés óhatatlanul magában rejt bizonyos archaizálást és a múlt század realistáinak tónusfestése tartalmi kötöttségeket is hordoz. Aki lemond a modern művészet kolorizmusáról, fényproblémáiról, a színekkel való formálás, a kötetlenebb és természetesebb csoportosítás eredményeiről, az egyben mondanivalóját is korlátok közé szorítja. Munkácsy realizmusához, illetve Madarászkék romantikus világához visszanyúlni — enyhén szólva — anakronizmus volt, nem szólva ennek antimarkista, antidialektikus voltáról. Mert hogyan mondhattak volna újat — a régi módon? Dobozik patetikus hősiességét, II. Lajos elhunytának mély nemzeti tragédiáját, Zrínyi Ilona merész hazafiúi tettét már megénekelték az elmúlt évszázad lantosai; Dózsa egyszerű felkelését elmondta Derkovits fametszet-sorozatában; most újat kellett volna mondani, többet — a mához szólót — a ma nyelvén, de — legyünk igazságosak a festőkhöz, ilyen kialakult nyelv nem volt (még ma sincs); de volt minden festőnek egyéni, saját stílusa, s talán ebből kialakulhatott volna valami, ami a történeti képek mondanivalójának álpátoszától és hamis romantikától mentes, nem felületes zsánerképek modorában való elmondására alkalmas lehetett volna.

S mégis, e történelmi festészet alapvető problémája nem a formai megoldásokban rejlik — ez csupán járuléka a kérdésnek —, hanem abban az eszmei bizonytalanságban, mely a művészeket — s tegyük hozzá: bírálóikat is — jellemzi, s ami a formai problémákban tükröződik. Ez kapcsolódik ahhoz az elbeszélő zsánerhez, amelyben festőink éppen a romantika hagyományainak alapján történelmünkhöz is nyúltak. Ismét hangoztatni kell, hogy nemcsak ők felelősek e tartalmi hibákért, hiszen történelemtudományunk csak mostanában kezd eljutni abba az állapotba, hogy megnyugtatóan tisztázza az összefüggéseket; azoknak az éveknek a történelemszemlélete sem volt mentes attól a hurrá-optimisztikus, semmatikus egyszerűsítéstől, mely egyetlen konglomerátumban ölelte fel „az ország felemelkedő népét”, minden differenciáltság nélkül kezelte a problémákat, azzal ütve el őket, amit Rákosi Mátyás a DISZ kongresszuson mondott: „... minden száz hibánkra... a nagy és hősiess tettek tízezrei esnek.” Így azután az összefüggések felületes „feltárása”, a világnézeti és módszerbeli tisztázatlanságok kompozicionális hibákat eredményeztek, melyeket a bíráló kényszerűen regisztrált.

Végvári Lajos a II. kiállítás kapcsán arról beszél, hogy „... feltűnnek a kiállítás hibái. A művek nagy részében a tanulmányzerű beállítás uralkodik, amely kizárja az elevenebb mozgást és háttérbe szorítja az eszmei tartalmat. Ilyenformán a művek egy részében túlteng a pusztán festői látvány, fogyatékoságok mutatkoznak a kifejezésben... ”¹¹ Pogány Ö. Gábor szerint „... képzőművészetünk nem vette át hiánytalanul napjaink hősi erőfeszítéseinek lendületét... Látszik ez... az eszme és ábrázolás, mondanivaló és művészi megjelenítés kettősségéből.”¹² S végül Horváth Márton bírálata az Előadói Iroda vitáján: „A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás történelmi képeit még nem hevíti át korunk nagy, történelmi jelentőségű harcainak légköre — ez az oka annak, hogy sok féleredménnyel találkozunk... ”¹³

Az alkotások közül a legnagyobb elismerést Kádár György és Konecsni György *Vihar előtt. Dózsa seregének hajnali átkelése a Tiszán* c. nagyméretű műve aratta. Kádár György már az I. kiállításon szerepelt Illegális plakátragasztók c. képével, mely az új magyar festészet első kísérlete volt a munkásmozgalom történetének ábrázolására. A kép inkább törekvése, problémafelvetése, s Kádár Györgynek régebbi festői felfogásával való szakítása miatt érdemel említést, semmint kvalitásai miatt. Ezúttal két grafikus művész társult a kompozíció megoldásához; a rajzi elgondolások Konecsni György, a színbeli megoldások Kádár György képességeit dicsérik és



12. Kádár György — Konecsni György: Vihar előtt

kárhozthatják egyszerre. Kevés olyan kép van, mellyel az egykorú kritika annyit foglalkozott volna, elismerve erőnyeit és feltárva hiányosságait. Talán ez az oka annak, hogy e kép szinte e korszak egész festészetének — s minden hibájának is — jelképévé vált; hozzátehetjük, hogy érdemtelenül. A művészek a történelmi eseményt széles tablón leírászerűen, nagyszerűen jellemzett típusok egész sorával kívánták kibontani s éreztetni az esemény jelentőségét, vezér és nép kapcsolatát, a vezérek felelős állásfoglalását, a paraszteszettek jókedvű készsüldését. Nem nehéz felfedezni a kompozícióban Rembrandt Éjjeli őráratának hatását, a tájfestészetben pedig Ferenczy Károly korai festészetének reminiscenciáit. Ez önmagában mit sem vonna le a kép értékéből, de a típusok bő áradása elmosza a tartalmat, mintegy „elnyújtja” a drámát; elvonja a figyelmet a középponttól, a vezérek tanácskozáshoz. A képnek van még két középpontja: a fegyverkovácsok részlete és a jobb előtérben az előlépő parasztszettek csoportja — s a fény is mind a három csoportot kiemeli, ezáltal a kép központ nélkülülvé válik, széjjeljesik, mert a vezéri csoport nem rendelkezik annyi erővel, hogy a másik két részletet maga alá rendelve. A drámai mag hiánya azonban nem pusztán formai kérdés, hanem a művészek történelemszemléletének hiányosságait tükrözi, azt az eszmei bizonytalanságot, mellyel a Dózsa-ábrázoláshoz nyúltak. Az alakok elrendezése, a színezés, a fények elosztása, kiemelés és árnyékba rejtés nem szolgálja azt a gondolatot, melyet a kép címe jelez: nem a vihar előtti, a forradalom döntő csatája előtti feszültség árad a képből, nem érezzük azt a sorsdöntő lehetőséget, mely az eseményhez fűződik. A képből egyfajta jóízű sürgős-forgás, készsüldés árad, mely minden csata előtt szokásos a seregeknél. Emellett hiába találkozzunk kitűnően egyénített típusok sorával, korhűen jellemzett alakokkal, a részletek nagyszerű megoldásával, kompozíciós erényekkel — az alapvető hiányosságot ez nem feleltetheti. Hiányzik az egységes eszmének, a központi erőnek az érzékelte, mely a forradalom szellemével töltene meg a képet.

Felmerül a kérdés, mert az összehasonlítás önkéntelenül adódik: többet tud-e ez mondani, tud-e mást mondani Dózsa forradalmáról, mint az akkoriban formalistának bélyegzett Derkovits pompás sorozata. Derkovits e művében „ércnél maradandóbb” emléket állított a zsarnok elnyomás elleni felkelésnek. S abban az időben, mikor ezt megalkotta, e nyelv lehetőségei voltak egyedül adottak; a derkovitsi mondanivalót nem lehetett Madarászék vagy akár az alföldi festők nyelvén elmondani. „Az új élet határtalan lehetőségeit, a jövő nagyszerűségét, a korabeli valóság minden torzágán átütő lírát, az egyszerű emberek nemes szépségét megsejtő tartalmat csak a maga alkotta konkrét formanyelvben fejezhette ki.”¹⁴

1945-ben véglegesen eldőlt a nagy per a nép javára. Ez indokolhatja Kádár—Konecsni képének realista hangvételét; de azt az idillikus történelemszemléletet, mely e képből sugárzik, s mely rokon az egyébként is tapasztalt sematikus optimizmussal, semmi sem teszi indokoltá. Mindennek ellenére meg kell állapítani, hogy a kép erőnyei miatt egyike a korszak maradandó alkotásainak.

A II. kiállítás többi történelmi képe sokkal súlyosabb eszmei torzításokkal terhes, s így értékében messze a Vihar előtt mögött marad. Csáki-Maronyák József Zrínyi alakjában egy „XVII. századbeli udvari festő rideg, álobjektív modorában »lemásolt« egy sok száz éves nem létező képet, amelyen nagy virtuozitással még a festék elsötétítését is megörökítette.”¹⁵ Vydai-Brenner Nándor 1848 c. képén demagóg hatásvadászattal, teátrálisan, messze lengő zászlók alatt előrerohanva állítja elénk Petőfit és a fellelkesített népet: szinte árad a képből az a hamis lelkesedés, mely szülte. Hincz Gyulának Bem és Petőfi kétségtelen fordulatot jelent művészi pályáján a realista hangvétel irányába: a kompozicionális elrendezés érzékelteti a két ember kapcsolatát, de éppen a költő alakjának túl merev beállítása miatt ez nem eléggé meggyőző.

A történelmi képekhez tartozik a magyar munkásmozgalom történetének ábrázolása is, mely merőben új feladatként jelentkezik a felszabadulás után. A két világ,

háború közti időben erre nem volt mód, hiszen a Szocialista Művészek Csoportja vagy előttük Derkovits főként a munkásság napi harcaival, a kapitalizmus szörnyűségeinek leleplezéseivel foglalkoztak.

A megszületett művek egyik legjelentősebbje Bernáth Aurél *A munkásmozgalom kezdete az építőiparban* c. alkotása. A probléma, melyet a kép felvet, már előremutat a később kibontakozó posztimpresszionizmus-vitára, mégis, ha röviden is, itt is foglalkoznunk kell vele. Kétségtelen, hogy Bernáth Aurél festészete a két világháború közti esztendők legjelentősebb művészi produktumai közé tartozik, s emberi magatartása, mellyel elhatárolta magát a fasizmustól, szintén példamutató; a polgári humanizmus jellemzi mindkettőt. Festészetének szolid tartózkodás, melengető lírai szépség a sajátja, mely első sorban a színek konszonáns harmóniáira épül. Mind e festészet értékei, mind a művész magatartása értékes és hasznos a maga helyén és idején. Akkor azonban, midőn forradalmi végleteket, világok ledőlését és újnak építését kell ábrázolni, e festészet értékei kevésbé használhatók. Csak becsülni lehet azt az őszinte szándékot és magagyötrést, mellyel Bernáth, a párt felhívását követve, ehhez a témához nyúl. Nem lehet tudni, mennyi élménye volt hozzá — valószínűleg nem sok, noha a városligeti MÉMOSZ-székház előtt zajló tüntetések, sztrájkharok nem tartoztak a ritka jelenségek közé a felszabadulás előtt. Erről a művész természetesen nem tehet, ostobaság lenne ezért őt hibáztatni; a mű mégis tükrözi ezt. A téma égetően érdekes és aktuális; a megoldás azonban messze a lehetőségek mögött marad. Genthon István Bernáth-tanulmányában röviden csak ennyit mond a műről: „A líra és a látomások festője hús-vér alakok sokaságát jeleníti meg, talán csak égő, mélyfényű színei emlékeztetnek a múltra. Bármily igényes ez a mű, bármennyire csodálni kell részlet szépségeit, elismerve azt is, hogy a felszabadulás utáni hazai festészet egyik igen fontos alkotása, a lírai művész konfliktusa az ábrázolási móddal nyilvánvaló.”¹⁶ Bán Béla részletesebben elemzi a kiállításról rendezett anketon: „... Bernáth Aurél ... a színek kompozíciójából indult ki. Egy fekete színfolttal a közepén, amely az örködő munkást ábrázolja, vörös téglafallal körülövezve, megmutatja nekünk egy szervezkedést, megbeszélést folytató munkáscsoport *látványát*

... Nem az emberek, az arcok pszichológiája, az emberek közti társadalmi kapcsolat a fontos (ezt különben bizonyítják a nagyban túlzó gesztusok is, amelyekkel jelzi Bernáth a figurák szerepét), hanem a színek dekoratív összejátszása, a színek akart egyensúlya, a »stílus«, az artisztikum, amely nem engedi a kép síkjában lejátszódó eseményt közvetlenül valószerűvé, emberivé élni ...”¹⁷ Ebben van a dolog lényege: a látvány szépsége, festői kulturáltsága nem engedi a nézőt mélyebbre, mert maga a művész sem tudott mélyebbre hatolni. Ez a probléma lényege, ezt vetette fel Horváth Márton is: „Az ideológiának és az embernek, a szocializmusnak és a humanizmusnak ez a szétválasztása elszegényíti mindkettőt: az eszmét elvonttá teszi, az embert üressé — ebben van az építőmunkás-mozgalom kezdetét ábrázoló kép fő hiányossága.”¹⁸ Ma is jólesik a szemnek a képet elnézni, mely imponáló méretével (közel 6 m²) is jelentős. A színek és figurák komponáltsága kiemelkedő festői kvalitásról tanúskodik, különösen az akadémiai zöldék és szürkék uralkodásának idején; a választott téma tolomására azonban nem alkalmas.

Még kevésbé sikerült Bán Béla *Sztrájk 1930* c. műve. A külsőleges dekorációként alkalmazott épülő házak közt ugyan a kompozíció helyesen érzékelteti a csoportok megoszlását, középen a két rendőr által megragadott munkás jól exponálja a tételt, az alakok megfestése azonban — enyhén szólva — fogyatékos. Nem a Horváth Márton által kifogásolt idealizált munkástípusokat kérjük ezúttal számon, hanem a valóban külsőséges ábrázolásmódot: a szétterpesztett lábak és az ökölbe szorított kezek nem erős sugároznak, csupán modorosak — s így nem meggyőzőek.

A II. kiállítás egészét illetően a legelőkelőbb helyeket ezúttal is a kötelező és elengedhetetlen téma: a Sztálin- és Rákosi-ábrázolások foglalták el. Benedek Jenő *Rákosi Mátyás Túrkevéen*, Ék Sándor vázlata: *Rákosi Mátyás 1919-ben a salgótarjáni fronton* jelzi e témákat. Külön is kiemelkedik merev, külsőséges megoldásával a kiállítás képei közül Pór Bertalan—Scholz Erik—Ujváry Lajos *Urak országából dolgozók hazája* c. műve. A Parlament hatalmas méretű oszlopcsarnoka szinte agyonnyomja az előtérben álló, mereven vigyorgó alakokat; bátran állíthatjuk, hogy a korszak sok sikerületlen képe közül is egyike a legkevésbé sikerült műveknek. Bár e téren



13. Bernáth Aurél: *A munkásmozgalom kezdete az építőiparban*



14. Berény Róbert: *Festőnővendék*

— sajnos — Benedek Jenő műve méltó vetélytársa; a Partizánok elmélyültebb megoldása után a téma ismét felületességre csábította a művészt — Horváth Márton szavával élve: rohammunkára. Hozzá kell tennünk: nem ez a műve, s nemcsak az övé az egyetlen. Semmivel sem

átgondoltabb és megoldottabb a *Tanács első ülése* c. képe vagy Bán Béla *Az első szabad május 1.*, Czene Béla *Épül Dunapentele*, Félégyházi László *Vagongyári tűzhovács* — s hosszasan folytathatnók még a felsorolást.

Igy a II. kiállítás, néhány említésre méltó alkotástól eltekintve, nem mutatott jelentős előrelépést; még inkább nyilvánvalóvá vált festőink megzavarodottsága, eszmei bizonytalansága és tétovázása, amit az első kiállítás idején a születő új feletti öröendezés érzése elmosott. Művészeink eleget téve a tematikai követelményeknek, egy naturális-akadémikus előadásmód mögé rejtőztek, s közben tanácstalanul várták, mivé is fog ez fejlődni.

Ezt a bizonytalanságot vette észre a párt is, mikor az Előadói Iroda napirendjére tűzte a képzőművészeti élet problémáit. Az összefoglalóval, melyet Horváth Márton tartott, több ízben foglalkoztunk már; ezúttal elegendő róla annyit megállapítani, hogy teljes egészében abban a szemléletben gyökerezett, melyet az MSZMP-nek az irodalomról szóló határozata így összegez: „... (Horváth Márton) megállapítja ugyan, hogy a proletár irodalom igen lényeges tényező a szocialista irodalom kialakulásában, de a továbbiakban azt bizonygatja, hogy minálunk mégsem lehet az ... A magyar proletár irodalom hagyományainak ... ez a lebecsülése megszakította szocialista irodalmunk fejlődésének folytonosságát. Más részről ... az irodalompolitikában is érvényesült a személyi kultusszal kapcsolatos szubjektívizmus, ami a reális helyzet hibás értékeléséhez és fejlődésünk lehetőségeinek eltúlzásához, a nehézségek lebecsüléséhez vezetett.”¹⁹ Megmutatkozik ez alapján sikerületlen alkotások túlértékelésében, a munkásábrázolással kapcsolatos idealizálásban, a hagyományokhoz való viszony kérdésében stb.; még a helyes elvi állásfoglalás is keveredik a helytelen alkalmazással, így a megszületett határozat nem vezethetett a helyzet tisztázásához, képzőművészetünk kibontakozásához.

VI

A II. kiállításra való készülődéssel egyidőben zajlott le a földalatti gyorsvasút végállomásának freskóterv-pályázata, melyre nyolc művész kapott meghívást.¹



15. Hincz Gyula: *Szabad május 1.*



16. Szőnyi István: Fúvaros

Sajnos, a tervek ma már nemigen vannak meg, így csupán a lapokban megjelent reprodukciókra és bírálatokra vagyunk utalva. A freskótervek két téma körül mozogtak: „Az ipar és a sport” és „A mezőgazdaság és a sport”. Az eredmény kevésbé volt kielégítő — hiszen a meghívott művészek közül még egyik sem igen festett freskót — s a téma is eléggé távol állt tőlük. Végvári Lajos szerint még Szőnyi István pályaterve volt a legjobb, mert „... Hatalmas látvány összefoglalására törekedett — mégis bizonyos mértékig allegóriákat alkotott...”,² mert mint kifejti — s itt alakuló új festészetünk egyik igen lényeges, azóta sem fejtegetett, s főleg nem megoldott kérdését veti fel: „... mi a fő problémája a szocialista realista freskónak? ... ne tengjenek túl a kompozíciós elemek ... mindennek legyen meg nem csupán a formai-logikai értelme, hanem olyan mértékben legyen világos és rendezett, eszmében és megjelenítésében, hogy az a tömegekre hatást gyakoroljon. Ebből a következőképpen folyik, hogy az új művészek bizonyos fokig mellőznie kell az allegóriát, annál is inkább, mert a kialakuló társadalom formálódó ikonográfiája még nem ment át a köztudatba, alig vannak még egyértelmű jelek, ezek is már annyira elcsépeltek, hogy művészeink ösztönösen kerülik. A valóságot kell tehát ábrázolnia a festőművészeknek, de úgy, hogy mégis ne a pillanatot tükrözze, hanem általánosabbak legyenek a vonatkozásai, mint a táblaképekéi. Tehát végső soron mégiscsak valamiféle allegóriára (az én kiemelésem) volna szükség — de realista alapon...”³ Végvári Lajos itt olyan kérdést fejeztet, melynek megoldásában azóta sem igen jutottunk előbbre; maga a párt és állami vezetés is e felé törekedett,

mikor a párt általánosságban megfogalmazott irányelveit a művészek részére tématerv-programmá bontotta le; a túlzott vulgarizálás azonban meggátolta a helyes megközelítést — s a segítség hatását veszítette. Új társadalmi életünk rendkívül szegény allegóriákban; innen a nehézség a gondolatok és elvi tételek ábrázolásában.

*

A nagy kiállítás és az Előadói Iroda vitája után gyorsan következtek egymás után a kiállítások, mintha művészeink bizonyítani akartak volna. 1952 áprilisában a Tavasz Tárlaton, júniusban a portrékiállításon szerepeltek a festők; s már az év tavaszán megkezdődnek az előkészületek az új nagy, sorrendben a harmadik nemzeti kiállításra. A Fővárosi Tanács 41 festőművész számára kötött témájú pályázatot hirdetett, hogy ezzel is hozzájáruljon az országos kiállítás sikeréhez. Az augusztusban megtartott beszámolón mutatták be a művészek terveiket, többek közt a következőket: Konecsni György *Petőfi a múzeum lépcsőjén*, s *A Pilvax-kávéház homlokzatára felteszik a Szabadság-csarnok táblát*, Domanovszky Endre *Zászlóavarrás 1848-ban*, Hincz Gyula *Házdiszítés május 1-én*, Bernáth Aurél *Tanácstag fogadóórát tart*, Bán Béla *Rákosi Mátyás Sztálinvárosban*.⁵ Így érünk el 1952 telén a III. Magyar Képzőművészeti Kiállításához.

Elmondhatjuk, hogy a harmadik nem sokban különbözött a másodiktól — de hát ezt nem is igen lehetett várni. Bár a kritika lelkesedése, s ennek nyomán a Kossuth- és Munkácsy-díjak hullása következtében úgy látszik, mintha ezúttal fordulat történt volna, e látszat



igen csalóka. S ha a tematika gazdagodásáról, bővüléséről kell is ezúttal beszámolnunk, ez korántsem párosul az előadásmód őszinteségével, az alkotóművészek mélyről, belülről fakadó meggyőződésével, azonosulásával, ami pedig az igazi művészet jellemzője. Ebben azonban nemcsak a művészek hibásak; abban a légkörben, amikor „már jelentkeztek azok a gazdasági és politikai bajok, amelyek a régi vezetés hibáinak következtében előállottak”,⁶ valóban nem lehetett könnyű dicsérni és dicsőíteni; még múltunkat sem fenntartás nélkül. Mégis — ezúttal is született néhány mű, melyet a kor-szak maradandó alkotásai közé sorolhatunk.

Mindenekelőtt a moszkvai Magyar Mezőgazdasági Kiállítás részére készített pannók első részleteit: Szőnyi István és Domanovszky Endre alkotásait kell emlétenünk. Szőnyi három témát ad elő: *Megérkezett az első Sztalinyec, Megbeszéli a földosztást és az alkotmányt*, és *A tszcs első megbeszélése*. Egyet kell értenünk Szegi Pál bírálatával: „Szőnyi István az egész képsorozatot egybefoglaló egységes tájképi háttérrel fűzte egymáshoz a képeket. Ez a nagyvonalú egybefoglalás hatásosan fokozza az egész mű monumentalitását, de a kompozíciónak tájképi jellegét ad. A mű tájképi jellegét csak fokozza az, hogy a csodálatos költői erővel megjelenített tájképbe helyezett figurák életteliessége nem éri el a táj sugárzó eleveenségét... (Szőnyi István) igyekezett minden egyes figurát külön-külön is megoldani... az egyes figurák egymáshoz való viszonyát nem tette élővé, kifejezővé a művész. Nem eleven tömeget, hanem csak egy sereg önmagában szép, magányos alakot látunk. A táj-

képi sugárzás alárendelt elemeivé tette az eleven embereket...”⁷

Domanovszky Endre szerencsésebben választotta meg a témákat is: *Felvonulás az alkotmány ünnepén*, *Agronómusok a mezőn*, s *Magyar parasztküldöttség a Szovjetunióban*. Ugyancsak Szegi Pál szerint: „... az emberalakok ábrázolását tette a képsorozat döntő szólamává. Az emelkedett ünnepi hangulatot a megjelenítés tartalmas közvetlenségével nagyszerűen össze tudja kapcsolni. A sorozat minden egyes darabja önmagában zárt, kiegyensúlyozott kompozíció s mégis az egymás mellé sorakozó képek egységes ritmusú, élön folyamatos egésszé kapcsolódnak össze... Néhány megkapóan igaz típust... sikerült megalkotnia”.⁸

Mindkét kép erénye a napsütötte színek nagyszerű kezelésében rejlik; míg azonban Szőnyi egyenletesen teríti szét színeit s ezek derűje egyenletesen árad szét a tájon, addig Domanovszky — új festésmódjában lépve előre — a fény és árnyék erejével dolgozik, plasztikusan modellálja alakjait; az erős színeket az éles napsütés indokolja, mely kemény árnyékokat vet. Szőnyi István oeuvre-jében e képek nem jelentenek újat, előrelépést a régihez képest, sőt inkább bizonyos visszaesést; Domanovszky életművében azonban kétségtelenül lépést jelent a végül is 1955-ben befejezett, összességében hétre gyarapodott pannó.

Jelentős új művek születtek a III. kiállításra a munkásmozgalom történetének témaköréből. Ezek közt kell emlétenünk Breznay József—Mácsai István *Aratósztájká* 1894-ben c. képét. Nagyszerűen megrajzolt, egyénített

18. Domanovszky Endre:
Részlet a mezőgazdasági
pannóból



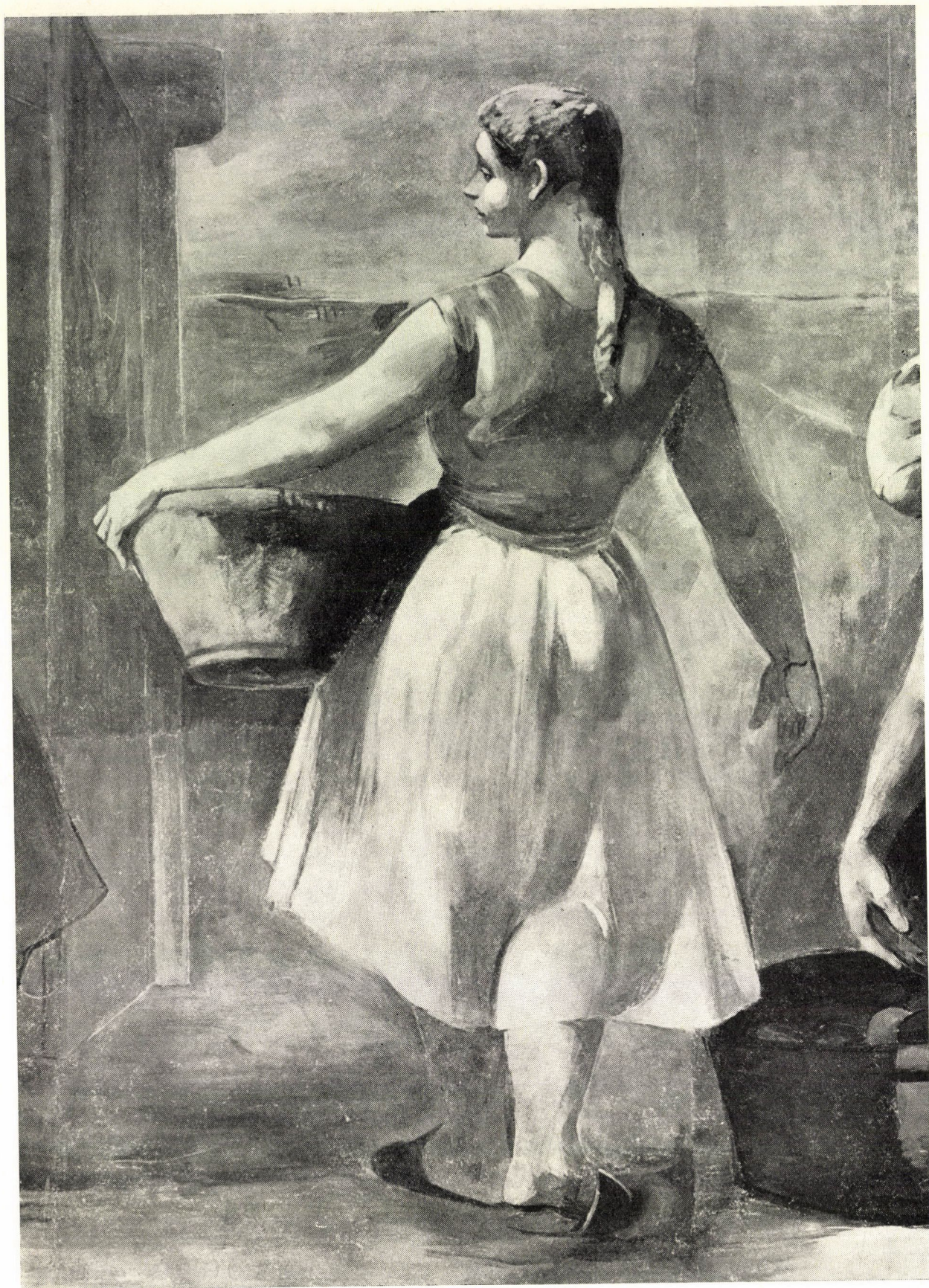
figurák sora szerepel a képen, jól kiélezett a két csoport szembeállítás, mind rajzilag, mind pedig színmegoldásában. Kétségtelen ugyanakkor az is, hogy a jelenet nem nélkülözi a teatralitást, az életképszerű megoldás sokban csorbítja a mondanivaló élet, s emiatt a mű nélküli azt a feszültséget, nyomott hangulatot, mely a sztrájk kitörését jellemzi. Kevesebb, de jobban exponált, intenzívebben jellemzett figura, őszintébb, a teatralitást nélkülöző beállítás alkalmasabb lett volna a mondanivaló tolmácsolására. Ék Sándor *Békét és Szabadságot hoztak!* c. képe rajzi megoldásával tűnik ki; kár, hogy ezzel nem párosul a kolorit gazdagsága, mely a kép eszmei gondolatát támogatva, kiemelhetné azt a szokványosból. Sarkantyú Simon *A szekszárdi direktórium kivégzése* c. műve egyike a fiatal művész legátgondoltabb, legsikerültebb műveinek. Ha az egyidejű kritika kifogásolta is kompozícióját, az aszimmetrikus felépítés is a mondanivalót szolgálja — a kevesek maradandó hősiességének el nem múló példája feledhetetlen hatást kelt. A tömeg megfestése, a kivégző egység és annak parancsnoka, valamint a hősök megoldása egyaránt kitűnő; a két gyerek szerepeltetése azonban indokolatlan és kellemetlen, az ég villogó felhői pedig pszichológiai nem „dolgoznak össze” a mondanivalóval.

A III. kiállítás egyik meglepetése volt Demjén Attila *Gábor Áron* c. képe. A fiatal művész az 1849-es év egyik lényeges eseményét ragadta meg az ágyúöntő Gábor Áron alakjának megfestésével s egyben a népnek a szabadságharc ügyével való teljes összeforrottságát is mutatja. Az esemény valóban országos jelentőségű: az öntő

körül a műhelyben dolgozó alakok — a nép különböző típusai — érzik is ennek jelentőségét. Magának Gábor Áronnak a figurája is csupán egy a sok közül; mindössze az emeli ki a képen, hogy az ágyúcső vízszintese rámutat.

Született néhány említésre méltó alkotás az életkép és a portré műfajában is, így Fónyi Géza kisméretű képe, az *Új közönség a páholyban*, Iván Szilárd Szőnyi István portréja Bencze László *Vasárnapi kirándulók* c. képén kedves jelenetet örökít meg, alakjait nagy biztonsággal fűzi össze színes, változatos csoporttá. Figuráit pompásan jellemzi a reggeli napsütés elomló fényében — némi szeretetteljes karikírozástól sem riad vissza. Bencze László evvel a képével új útra lépett, majdnem teljesen szakított a groteszkkal és visszafordult arról a téves útról, melyet az 1952. évi Tavasz Tárlaton bemutatott *Rákosi Mátyás a Vérmezőn 1919-ben toborzóbeszédet tart* c. képe jelez: a deklamáló Rákosi, a tömeg erőtlen előadása — ha volt is valaha ilyen jelenet s nem a dogmatizmus korának lelkendező történészei találták azt ki — semmit sem ad vissza annak hangulatából.

Sok vita zajlott Imre István—Szentgyörgyi Kornél *Almaszüret* c. képe körül. A kép mondanivalója szorosan kapcsolódik Imre István korábbi munkáihoz: a *Folyam-örhöz*, s más, a honvédség életéből vett alkotásokhoz, de gondolatilag tovább is lép azoknál, mert ott a haza megvédésének gondolatát kívánja képi formába önteni; újabb, Szentgyörgyi Kornéllal közös művében a nép és a honvédség kapcsolatát, egybeforrottságát kívánja ábrázolni. Az egykorú kritika különböző mozdulatváltoztatásokat javasolt a mondanivaló maradéktalan kifeje-



19. Domanovszky Endre: Részlet a dunaújvárosi freskóból

20. Breznay József—Mácsai István:
Aratósztrájk 1894-ben



21. Sarkantyú Simon: A szekszárdi
direktórium kivégzése



22. Demjén Attila: Gábor Áron





23. Fónyi Géza: Új közönség a páholyban

zésére — az alapvető probléma azonban nem ez. Sokkal inkább arról van szó, hogy lehet-e ennyire jelképes gondolatot, ennyire tétellé sűrített eszmeiséget az életkép műfajával ábrázolni? Inkább áttételes ábrázolásra, szimbólumok alkalmazására lett volna szükség — így lehetett



24. Iván Szilárd: Szőnyi István

volna a fennkölt gondolatot maradéktalanul kifejezni. Ha a bírálatnál a műfaj határain belül maradunk, a kép erényei és fogyatékosai egyaránt kétségtelenek: a mű erőssége az előtér elrendezése, a háttér és középtér összekapcsolása a siető lány és a futó kisfiú alakjával — s mindenekelőtt az előtér rendkívül izesen megoldott csendéleti részletei, a ládákba rakott almák festői csoportozata.

Ezúttal sem hiányoztak a kiállításról azok a lelken-dező művek, melyek Rákosi Mátyás személyével azonosították mind a magyar munkásmozgalom történetét, mind pedig népünknek a szocializmus építéséért tett erőfeszítéseit. Nem hiányozhatott természetesen a Rákosi portré (ezúttal Csáki-Maronyák József festette — Kossuth-díjat kapott érte); látjuk Rákosit a katonák között és az 1912-es tüntetésen (Rákosi Zoltán előadásában), Kodály Zoltán és Lőcsei János Kossuth-díjasokkal (Bence László műve). Benedek Jenő üzemi munkásai a kormos, piszkos üzemből jelentik a munkaverseny újabb eredményét a *Drága Rákosi elvtárs, jelentjük* c. képen. Ék Sándor az 1919-es salgótarjáni frontra vetíti vissza alakját, Fejes Gyula a róla elnevezett koreai kórház harcát „örökíti meg”, Szentgyörgyi Kornél pedig úttörők közt ábrázolja őt (nem szólva a szobrokról, a grafikai alkotásokról s Pór Bertalan Rákosi Mátyásné portréjáról). Emellett a felületesség, az életszerűség, s nemegyszer a szakmai felkészültség teljes hiánya is kiütöközik néhány „életünk szépségét” megragadó műből: a sztálinvárosi, a tszcs képekből: Benedek Jenő, Legéni József, Orosz Gellért, Iván Szilárd, Repcze János és mások alkotásai-ból.

A hiányosságok okairól sok vita folyt. Általános jelenség, hogy fő okként kritikánk elmaradottságát emlegetik — így Imre István is az I. Országos Képzőművészeti Tanácskozásokon 1953 elején mondott beszámolójában. Megismétli Horváth Mártonnak azt a tételét, hogy „bár fejlődött műkritikánk, de nem sikerült megszereznie azt a nélkülözhetetlen lépéselőnyt a festészettel szemben, hogy valóban utat tudjon mutatni, hogy konkrét bírálatokkal tudja segíteni a festők fejlődését és az új közönség ízlésének kialakulását”,⁹ majd így folytatja: „... ezt a megállapítást most is meg kell ismételni, és pedig, úgy látszik, élesebben. Az elmúlt évben nem fejlődött eléggé műkritikánk, nem tudta betölteni fontos feladatát. A legfontosabb hiányosság a pártyszerűség, a kommunista harcosság hiánya volt. Az opportunizmus és a művekhez való külsőleges közeledés, az elyszerű segitienikarás és harcoló, kereső művészetünk szeretetének hiánya kritikánk fő fogyatékosága.”¹⁰ Horváth Márton pedig így „buzdította” a kritikusokat: „Nem segítünk azzal eleget festőinknek és szobrászaiknak, ha azt mondjuk nekik: szocialista realizmus (akármilyen hosszán és komplikáltan is mondjuk ezt). Azzal sem segítünk eleget, ha azt mondjuk: ismerjétek meg jobban az új életet. Ezek kissé kétkrajcáros igazságok.”¹¹

Most nem szólva arról, hogy elsősorban a vezetésnek kellett volna a jelszószerűségből kibontakoznia, részletesebben kibontania e jelszavakat és így segítenie a művészeket — nézzük meg, milyen lehetőségek álltak a kritika előtt? Ha azt mondjuk, hogy azonosak a művészekével, ezzel önmagában nem sokat mondunk. Ha a művészek nem tudták, mit értsenek szocialista realizmuson, a kritikusok, akiknek evvel a mércével kellett mérniük a művészek tevékenységét, legalább annyira bizonytalanok voltak. Minden esztétikai állásfoglalás, kritikai véleményalkotás Zsdanov tételeire ment vissza, melyeket 1934-ben, a Szovjet Írók Szövetségének első kongresszusán mondott, ahol Sztálinra hivatkozva, a szocialista realizmus ismérveit — elsősorban az irodalom vonatkozásában — így fejtette ki:

„... ismerniök kell az életet, hogy azt helyesen tudják ábrázolni a művészi alkotásokban, hogy ne skolasztikusan, élettelenül, hogy ne egyszerűen »objektív realitásnak«, hanem a valóságot a maga forradalmi fejlődésében ábrázolják.

Emellett a művészi alkotások valóságosságának összhangban kell lennie a dolgozó embereknek a szocializmus szellemében való át-



25. Bencze László: Vasárnapi kirándulók

alakításával és nevelésével. A szépirodalomnak és az irodalmi kritikának ezt a módszerét nevezzük mi szocialista realizmusnak ... mindkét lábunkkal szilárdan, a reális élet talaján kell állanunk. Ez pedig a régi típusú romanticizmussal való szakítást jelenti ... amely ... elvezette az olvasót ... az életből az ábrándok, az utópia világába. Irodalmunk számára, amely mindkét lábbal a materializmus szilárd talaján áll, nem lehet idegen a romantika, de az új típusú romantika, a forradalmi romantika ... A szovjet irodalomnak tudnia kell megmutatni hőseinket, tudnia kell betekinteni jövőnkbe ...¹²

A szocialista realizmus elveinek ez a megfogalmazása rengeteg félreértésre, félremagyarázásra adott lehetőséget. A fogalmak — antidiialektikus módon — elszakadtak egymástól és a valóságtól és az alkotás, az alkotó művészek ellen fordultak. A pártosság, pozitív hős, típus kategóriáit nyakló nélkül olvasták a művészek fejére — s ez valóban nem segítette elő hathatósan a művészi alkotó munkát. Mindennek fő és alapvető oka a marxista esztétika kidolgozatlansága, kategóriáinak legtöbbször — még ma is — egy művészeti ágra alapozott meghatározása, melyek azonban egy másik művészeti ágban már nem pontosak (sőt ugyanazon művészeti ág másik műfajában sem: mert ami jól alkalmazható a regényre, nem illik legtöbbször a lírára) s így alkalmazásuk nem helyes. A marxista esztétika a maga kategóriáit a társadalom és a művészet összefüggéseiből vezeti le, s elemzéseiben e kapcsolat problémáit igyekszik tisztázni. Az 1963 nyarán megtartott kritikus konferencián mondotta referátumában Tóth Dezső: „A marxista esztétika, irodalomelmélet jelenlegi kidolgozatlansága, kimunkált, gyakorlatilag termékenyen alkalmazható normáinak kis száma mellett ... fő szempont kell legyen a marxista szemmel látott valósággal való szembesítés, beleértve ebbe az esztétikai hatás objektív erejének és irányainak felmérését, valamint az élő irodalom legnagyobb alkotásaihoz való viszonyítást ...¹³ De a magas színvonalú kritikai tevékenység előfeltétele az esztétika kidolgozott kategóriáira való támaszkodás, azok használata. E nélkül a bírálat nemigen jut tovább holmi impresszionisztikus véleményközlésnél — ami, sajnos, még ma sem ritka műtörténeti irodalmunkban és kritikai életünkben; a szubjektivizmus „tetszik-nemetszik” rendszere az esztétika kidolgozatlansága miatt tág teret nyer. „A kritika esztétika nélkül: az ösztönösség okoskodása”¹⁴ — írja

Kiss Lajos egyik tanulmányában. Itt elemzi is az esztétika e kidolgozatlanságának okait — szükségtelen e helyütt megismételni. Egy gondolattal azonban ki kell egészíteni — erről más vonatkozásban ír Szigeti József: „Az esztétika története tanúsítja, hogy minden esztétikai elmélet, amely tényleges eredményeket ért el, kora valamely művészi irányzatán orientálódott, annak problémáit vette kiindulópontul, ezeknek megvilágítása segítette távolibb korok művészeti alkotásainak értékelésében is. Ismeretes Arisztotelész viszonya a görög tragédiához, a XVIII. századi francia materialisták viszonya koruk haladó művészetéhez, Hegel orientációja a Goethe—Schiller teremtette német klasszikán, a forradalmi demokratáké az orosz irodalom kritikai realizmusán. Ez a jelenben való helyes orientáció nélkülözhetetlen a marxista—leninista esztétika számára is; természetes, hogy korunk leghaladóbb — ha tetszik: e szó igazi értelmében modern — áramlatán, a szocialista realizmuson orientálódik ...¹⁵ A szocialista realizmus esztétái, elsősorban



26. Imre István—Szentgyörgyi Kornél: Almaszüret

a szovjet esztétikusok, a marxista esztétika normáinak kidolgozásakor igen kevés, elsősorban irodalmi művönk orientálódtak: Gorkij Anyája, Solohov Csendes Donja a fő példák; munkásságuk a kritikai realizmus nagy esztétáinak, Belinszkijnek, Csernisevszkijnek művein alapszik. Magunk erejéből elég keveset tettünk még a marxista esztétika tételeinek megfogalmazására — amit tettünk, az is elsősorban az irodalom s legújabbban a zenetudomány művelőinek nevéhez fűződik. A képzőművészeti ágazati esztétika kidolgozatlansága egyre nyomasztóbban hat kritikai életünkre s mind sürgetőbben veti fel az igényt, hogy hozzá kellene látni ehhez a munkához is. Az irodalomra támaszkodó esztéták József Attila, Radnóti Miklós példájára hivatkoznak; a magunk szakmájában is lenne mire hivatkozni: Derkovits Gyula, a Szocialista Művészcsoport, Dési-Huber alkotásaira. Fülöp Lajos mondotta egy nyilatkozatában: „Annak, hogy a mai művészet milyen, mindannak, ami benne jó, vagy nem jó, sok oka van, mint ahogy olyan sokrétű, komplex szellemi produktumnak, amilyen a művészet, mindig is sok a kútfeje... Az atmoszférát jórészt az elméleti tisztázatlanság teremtette meg — itt is igazolódik elmélet és gyakorlat egymásra utaltsága —, az, hogy nem határozták meg a mai művészet fogalmát, hogy mi nálunk ma vagy mostanában, ezekben az években vagy talán évtizedekben produkált művészetben a mainak tekintendő; az-e, ami a világnézetet, lelki-szellemi tartalmat, problémáinkat részben vagy egészben kifejezi, vagy csak az, ami naptár szerint mai és néhány éve próbálkozik az új tartalom kifejezésével... Az a kérdés, hogy ami művészetünkben már kipróbált java érték, ami, ha még a jelenünkben van is, már történeti érték, s a magyar művészet történetéből nem fogja kivethetni soha senki és semmi — úgy mai-e, ahogyan egyáltalán lehet az, amit némelyek maiként kívánnak, némelyek követelőzve követelnek, vagy csak úgy mai, hogy még élő kortárs, de gyanakvással kell figyelni, fegyelmezni, el-elleplezni, mert éppen kiváló minőségével alkalmas rá, hogy a feladattól elcsábítson, a művészileg talán jónak, de »eszméileg« rossznak tévújtjára vigyen.”¹⁶ A meghatározás helyett két példát hoz fel: Medgyessy Ferenc *Magvetőjét* és Borsos Miklós *Demeterjét*. Majd így zárja a gondolatot: „... a példák, bőven szaporítható példák bizonyossága szerint a ma kívánt realizmus megvalósításainak lehetősége megvan már ma, megvolt már tegnap is és maradó értékű, példaadó műveket produkált.”¹⁷

Messze vezetne, ha itt megpróbálnók kibontani, hogy az irodalomra felnövekvő esztétika kategóriái hogyan illeszkednek a képzőművészetre — s ezen belül is, hogyan a festészetre és hogyan a szobrászatra. Köztudomású, hogy a tisztázatlanság sok zavar okozójává vált. Így pl. a szovjet esztétika-tudomány mind a mai napig vitázik azon az alapvető kérdésen, hogy mi lehet a művészeti ábrázolás tárgya? Egyesek szerint a művészeti ábrázolás egyedüli tárgya csak az ember világa lehet; más nézet szerint viszont az ember a művészetben nemcsak önmagát ismeri meg, hanem az objektív valóságot; hogy tárgyat tekintve a művészet nem különbözik a tudománytól, csupán a megismerés módszereit illetően tér el attól s e ponton kerül előtérbe az ember és annak érzésvilága. A vita folyik — s a kérdés eldöntetlen volta sok zavart okoz a művészi alkotásokkal kapcsolatos állásfoglalások körül.

Már bevezetőben szoltunk a realizmus fogalma körül zajló vitáról; a személyi kultusz idején a szocialista realizmus leggyakrabban azonos volt a tematikus naturalizmussal.

A sztálini—zsdanovi értelmezés sorolta a szocialista realista művészet jellemvonásai közé a közérthetőséget. Ez pontosabban onnan ered, hogy a szocialista társadalomban a művészet az egész közösségé — hogy a művész és közössége eltérhetetlenül forr össze. Ez a követelmény hordozza magában a közérthetőség követelményét, melyet azonban — mint nem egy fogalmat — abszolutizáltak s visszaéltek vele. A művészet propagandisztikus hatásából is folyik, hogy kívánatos, hogy minél szélesebb tömegekre hasson. Helytelen azonban az abszolutizálás vagy a vulgarizálás e fogalommal kapcsolat-

ban is, illetve az a szimplifikáció, ahogy a dogmatizmus elméleté tette.

Németh Lajos vázolja azt a folyamatot, melynek során a XIX. század realista művészete, Munkácsy, Repin művészete után a művészet, a társadalmi mondani valónak hátat fordítva, az izolált szubjektum magánygyévé vált, s a társadalmi mondani való hiánya a közérthetőség feladását is jelentette. „A modern polgári gondolkodás az objektív valóságot a közvetlen észleletek komplexumává oldotta fel, a valóság lényegét csak az irracionális intuíció segítségével vélték megragadhatónak. Természetesen mindez a XX. századi művészi munkában egyre inkább tagadását jelentette a fejlődés során kialakult klasszikus, realista módszereknek. Nem véletlen, hogy a korszak nagy realista művészei, élesen szemben állva a kapitalista élet felszíni nyugodtságának apologetikáját jelentő naturalista-akadémizmussal, a realizmus útját keresték.”¹⁸

Az út természetesen nem vezethet visszafelé — ezért volt hamis és zsákutcába vezetett a Munkácsy-központú realizmus elmélet a festészetben, a Petőfi-központú elmélet az irodalomban. Egy új realizmus csak a közben létrejött alkotások tanulságainak felhasználásával jöhet létre. „A XX. század első évtizedeiben és a két világháború között a kapitalizmus körülményei között dolgozó művészek alkotásait nemcsak korlátok jellemezték, műveikben a dekadencia és a pesszimizmus, a burzsoá hanyatlás művészetének káros hatása mellett az új, bonyolult valóság művészi tükrözésének új elemei is megtalálhatók... művészetünknek újra vissza kell jutnia Munkácsy, Petőfi népi egyszerűségéhez, de úgy, hogy kritikusan elemezve magába foglalja az azóta eltelt idő eredményeit is, és a tézis-antitézis szintéziseként váljon a további fejlődés alapjává.”¹⁹

A közérthetőség fogalma is térhez és időhöz kötött, s a közönség befogadóképességének módosulásával változik. A megoldás két irányból kell megszülesse: a művészet realista ágának felvirágzásából és a közönség képzőművészeti kulturáltságának fejlődéséből. A párt művelődéspolitikájának irányelvei egyértelműen foglalnak állást ebben a kérdésben: „Mi nem értelmezzük vulgárisan a művészetek közérthetőségének helyes követelményét, mert a vulgáris értelmezés az ábrázolás elszegényedését idézi elő, s feleslegesen megkötö a művész kezét ott, ahol kezdeményező képessége, önállóságának érvényesülése helyénvaló. De a művészeti dekadencia eszméi üressége, öncélú formarombolása és emberellenes tendenciája idegen a mi társadalmi rendünkől és világnézetünkől, idegen a szocialista humanizmustól.”²⁰ Az irányelvek ezúttal felvetik a korszerűség tartalmi vonatkozásait is, mert a korszerűség tartalmi és formai kategória — a meghatározó ezúttal is az új társadalmi-történeti tartalom, s ez az új forma megteremtésének igényét is hordozza magában.

A közönség vonatkozásában a kérdés bonyolult és összetett, hiszen maga a közönség is rendkívül heterogén, sokféle felkészültségű és világnézetileg is különböző árnyalatú egyénekből tevődik össze. Alapvető szerepe van a nevelésnek — esetünkben a marxista—leninista világnézetben alapuló képzőművészeti nevelésnek: ezzel arányosan növekszik a közönség felvevőképessége s válik képessé az új befogadására. A tömegek — rövidítve — megteszik azt az utat a maguk ízlésének fejlődésében, melyet a képzőművészet a maga progresszív történeti fejlődésében megtett. Rajtunk is áll, hogy ezt az utat mindjobban megrövidítsük, s művészet és közönség kapcsolatát ismét az alkotó közösség állapotává fejleszthessük.

A fogalmak tisztázatlansága tág teret biztosított a torzításoknak, az egyéni értelmezésnek. Helyes az a követelmény, hogy a kritikának a művet a marxista szemmel látott társadalmi-történeti valósággal kell szembeállítani; az ítélet hitelének kritériuma a mű és a valóság viszonya. Amikor azonban a valóság értelmezésében nagyok az eltérések politikusok és művészek közt, az igazság könnyen elsikkad. Az igazi problémák elkendőzésének korában, a marxizmus—leninizmus vulgáris értelmezésének idején sok volt a félreértés, a félremagyarázás; ezt 1953 után a marxizmus ellenségei kihasználták a

marxizmus–leninizmus ellen. A pártosság lenini elvének a pártvezető személyének körülajnározásával való felcserélése, a szovjet példának a helyes értékelés helyett gépies-szolgai másolása, a tipikusnak a sematikussal – azaz a valóságos helyzetnek egy elképzelt, „idealizált” állapottal való – felcserélése, a közérthetőség fogalmának „bűvös légköre”, a szocialista realizmusnak a tematikus naturalizmussal való azonosítása nehéz helyzetbe hozta a kritikusokat csakúgy, mint a művészeket. A kritika – egyes kritikusok magasfokú szakmai képzettsége ellenére sem – emelkedhetett a helyzet magaslataira. Hányódott a dogmatizmus kívánalmainak és az őszintétlenségnek Scyllája és a bátor őszinte szokimondás és elhallgatás Karybdise között; s akkor, mikor egy-egy elvi vita „eredményeként” erkölcsi és politikai hullák maradtak a „csataterén”, senki sem vetheti szemükre az óvatosságot. Ilyen körülmények között a szubjektivizmus vígan aratott – s minél magasabb pozícióban ült valamely „szubjektív elme”, annál nagyobb érvénye volt szavának és hatása tévedésének. A kritikus éppannyira nem volt képes reálisnak felmérni a problémákat, mint a művészek sem; s ha tett is erre egyike-másika kísérletet (mert tett), akkor „kegyvesztett” lett, „nem tartottak többé igényt munkájára”. Korántsem lehet tehát a kritika nyakába varrni a felelősséget a művek színvonaltalanságáért s a művészek egy részének őszintétlenségéért – már csak azért sem, mert a művek előbb születtek meg, mint értékelésük, bírálatuk.

VII

1953 júniusában látott napvilágot az MDP Központi Vezetőségének határozata, mely az elkövetett hibák feltárással és kijavításával egész életünket új mederbe kellett, hogy terelje. „A hibák feltárássának módja és a hibák kijavítása körül a párt vezetésében megmutatkozó bizonytalanság megrendítette a szocializmus híveit. A jobboldali erők ezt a helyzetet arra használták fel, hogy minden fronton támadásba lendüljenek.”¹ A párt-határozatnak a politikai helyzetről adott értékelése érvényes az irodalmi és művészeti életre is. A Szabad Művészet szeptemberi számának vezércikke is csak tapogatózik és általánosságban vet fel néhány teendőt: „... a művészi alkotó tevékenységnek sokkal inkább kell a dolgozók mindennapi életéből, élményéből kiindulnia. Mindez művészeti életünkben az új problémákat olyan sokrétűen veti fel, hogy a megoldás elképzelhetetlen a bírálat, önbírálat, szabad vitaközlés tisztázó ereje nélkül...”;² ezután azonban nem azt taglalja, hogy miről is kellene vitatkozni, hanem ilyen általánosságokba fullad: „... a képzőművészet bevonul a dolgozók életébe, legszűkebb környezetébe, intim tárgyú, ezerarcú életünk szépségét sugalló művekre van szükség... a technikai megoldások gazdagodására...”.³ Ilyen körülmények között a tisztázás még jó ideig váratott magára. Ék Sándor vállalkozott a tanulságok feltárára (két cikkben is), a hibák felmérésére. Hogy ez akkor nem sikerült maradéktalanul, nem meglepő. Néhány dolgot azonban nagyon világosan és helyesen lát meg: „A lenini pártosság elvén alapuló társadalomalakító szerep képzőművészetünkben lényegileg üres frázis maradt... a vezetők nem fogalmazták meg a területükön jelentkező népnevelő feladatot és nem adtak megbízást ennek kivitelezésére. Nemzeti képzőművészetünk egységes elviselési platformjának kialakításánál elsősorban nem alkotói, hanem állampolitikai szempontokat tartottak szem előtt, művészeinknek csupán népi demokratikus államunkhoz való hűségét tekintették művészetünk elvi egysége alapjának... Hiányzott a művészi munkában nélkülözhetetlen egységes alkotói, elvi-eszmei vezérfonal... a műalkotások vizsgálatánál nem érvényesült egyértelmű gondolkodásmód a képek és szobrok méltánylásánál, olykor meglegedtek a jó témaválasztással, más-kor kulturálnak mondott formai külsőségekkel...”.⁴ A felvetett gondolatokkal, tetézzve azzal, ami már az Előadói Iroda vitáján, majd az I. Képzőművészeti plénumon is felmerült: a munkaellátás bizonyos visszasszágaival, a

művészek megélhetésének nehézségeivel, fontos dolgokra tapint ugyan, de a lényegét csak kerülgeti. A párt ugyanis a művészek egységét hirdette – érte ezalatt a világnézet, a marxizmus–leninizmus egységes elfogadását és érvényesítését a művészi munkában; ez azonban a torzulások következtében csupán a kifejezés, a stílus egységévé vált. Így a valóságos egység, a nézetek egységének helyét egy külsőleges, felvett, őszintétlen egység foglalta el, s ez az 1953. évi határozat őszintébb légkörében felbomlott, majd a revizionista támadások a tényleges eredményeket is tagadták.

Különösen élesen veti fel Ék Sándor az anyagi kérdést: „Képzőművészeink jó része nem jutott munkához és csupán az 1949 előtti volt csoportosulások egyes kiválasztott képviselői kaptak megbízásokat, ezek közül is elsősorban a volt Gresham és a hozzá közelállók.” Érdekesen kombinál ebből: „... okkal alakult ki az a látszat, hogy illetékes párt- és állami szerveink is az elsősorban foglalkoztatott művészek alkotói nézeteit vallják magukénak és ez inkább képzőművészeti politikánk irányításának elvi zűrzavara, semmint a pártosság lenini elve mellett tanúskodott.”⁵

Az a fura helyzet állt elő ugyanis 1949 után, hogy míg a párt kulturális vezetése szavakban vitakozott a bernáthi irányvonallal és élesen elítélte a polgári mentalitást, valójában Bernáth Aurél festészete vált elfogadott és „hivatalos” festésként, mint közérthető, nem formalista művészet, mint amely színvonalában a baloldali, a kommunista művészek: Ék Sándor, Pór Bertalan, Háy Károly, Farkas Aladár, Oelmacher Anna stb. piktúrája felett állt. Így a proletárdiktatúra vezetése nem azonosította magát a kommunista művészekkel, helyettük a régi Gresham egyes művészei váltak „baloldali” – s szolgálták azt a szektás, dogmatikus művészetpolitikát, melynek eredményeiről már eddig is szövegtünk. Ez természetesen ezeknek a művészeknek egyúttal megbízásokat, vásárlást, egyszóval anyagi jólétet is jelentett, szemben a többiekkel; természetes, hogy ez ellen a művészek többsége erősen háborgott. Ezt az állapotot kívánta megszüntetni az 1953. decemberi párthatározat a Képzőművészeti Alap létrehozásával s a művészek foglalkoztatásának – elvben – egyetemessé tételével.

Ebben az időben egyre élesebben differenciálódik a jobb- s a baloldal, s a pártvezetés bizonytalansága az egység megteremtése helyett a frontok szétszakadását segíti elő. Ez a különböző nézetek jelentkezésében is tükröződik. Ék Sándor pl. így fejt ki ez időben nézeteit: „... A munkához, a társadalmi tulajdonhoz való új szocialista viszony, a szocialista haszaszeret, a nép szeretete új erkölcsi mértéket, új szokásokat, és ezeknek megfelelően új esztétikai elképzeléseket alakít ki...”.⁶ Majd kifejti egy-két elgondolását: „... A mi képzőművészeti körünkben tartja még magát az a nézet, hogy a festői alkotás leszűkíthető a véletlenszerű látvány és színélmény kereteire. Ugyanakkor vannak, akik vitázzák a jellemábrázolást, a pszichológiai érzelmi mozzanatok etikai előadásának művészi elemként való bekapcsolását a festészeti alkotásba... Az ilyen nézetekben lényegileg még formalista csökevények vannak... A környező valóság, mint látvány- és színélmény, csupán része, semmi esetre sem *alapja és célja* a képzőművészetnek...”.⁷ Majd a hagyományok kérdését feszegeti, helyesen veti el azt a nézetet, hogy Nagybánya akár világnézeti, akár stílusbeli egységes lenne – majd ismét kifejti festészetünk párhuzamos fejlődését az orosz művészettel. Feleleveníti a sztálini megfogalmazást a tartalmában szocialista, formájában nemzeti művészetéről, s a forma kifejezést azonosítja a megjelenítés külső formájával, holott itt csupán különböző fogalmak ekvivokációjáról van szó, s „a szocialista tartalom érvényesítése jelenti az ábrázolt valóságnak a proletariátus osztályszempontjai szerinti megragadását, ami a műalkotásnak tartalmi és formai kérdése egyaránt, a nemzeti forma figyelembevétele pedig a szocialista nézőpontnak az adott társadalom konkrét ábrázolásán keresztül való érvényesülését, s ez ismét csak egyformán tükröződik a műalkotás tartalmában és formájában. A marxista esztétika terminológiájára átfordítva mindezt, a szocialista tartalom a



27. Fónyi Géza: Olvasók

pártosság és népiség igényét jelenti, a nemzeti forma pedig szocialista életünk teljes konkrét ábrázolásának követelményét — vagyis a lukácsi szóhasználat szerint a realizmus posztulátumát — jelenti.”⁸

Ék Sándor azzal zárja tanulmányát, hogy a döntő tanulság: „csakis a szovjet művészek útján, a szocialista realizmus útján, saját és más népek haladó hagyományainak felhasználása útján juthatunk el nemzeti képzőművészetünk legmagasabb csúcsaira”.⁹ A hagyomány értelmezése körül azonban zavarba jön, a régi tételeket ismétli — a fejlődés eltérő vonásai ellenére is arról beszél, hogy tanulnunk kell más népek haladó hagyományaiból — s ismét Repint emeli ki. Elégge visszás és értelmetlen ez az erőltetés — az Ék Sándor-féle



28. Fónyi Géza: Sakkozók

felfogás számára is Munkácsy jelenti a hagyomány csúcsait.

Hogy az adott helyzetben e cikkek nem váltottak ki nagy helyeslést, a követők száma messze alulmaradt az ellenzőké mögött, talán érthető is. Művészeinknek elégük volt a vulgármarxizmus esztétikai torzításaiból — s ha nem is lelkesedtek a másik oldal, a támadott Gresham-csoport, s elsősorban annak hangadói iránt, a festők — s tegyük hozzá, maga Révai József is — az elvi fenntartások ellenére — inkább Bernáth Aurél oldalán álltak. Különösen visolyogtak ez időben a szovjet példa mindenhatóságának emlegetésétől. A szovjet festészet kiállításain bemutatott képek zöme nem győzte meg őket a festészet magasabbrendűségéről. Művészeink nagy része tiltakozott azonban az ellen a Bernáth-féle felfogás ellen is, mely viszont egyedül Nagybányára kívánta szűkíteni festészetünk hagyományait — s ezzel lényegében Ferenczy Károly festészetére vezetni vissza a magyar piktúrát. S ha 1953 után sokban az 1949-es állapotokhoz lépett is vissza festészetünk, s ez kétségtelenül sok zavarban és tisztázatlanságnak vált kútfejjé és a korábban egységesnek deklarált magyar képzőművészeti életben szétparcellázottságot eredményezett, abban egységesek voltak, hogy nem kívánták megtagadni a magyar festészetnek a XX. század derekáig megtett fejlődési vonalát; nem kívántak visszafordulni sem a XIX. század második feléhez — Munkácsy piktúrájához —, sem a századfordulóhoz — Nagybánya első fellépéséhez —, s nem kívánták megtagadni mindazt, amit a Nyolcak, Csontváry, Derkovits, Egry, Barcsay és a szentendreiak s a többiek alkottak, akiknek létét és művészi eredményeit Bernáthék szerették volna elhallgatni. Nem szólva arról, hogy ha művészeink ez időben el is voltak zárva a nyugati művészek alkotásaitól, emlékezetükben még eleve nem élt a két világháború közti időszak kiemelkedő alakjainak munkássága, melyet az a „tömör és meggyőző érvéles”, hogy ez „az imperializmus rothadó kultúrájának terméke”, korántsem tudott ellensúlyozni. Esztétáink nem vitatkoztak — nem akartak, vagy nem tudtak — ezzel a tétellel; a művészek azonban ösztönösen szembe helyezkedtek a szimplifikálással. S ha ennek nem is adtak hangot, a IV. Képzőművészeti Kiállításra érkezett művek elég világosan mutatták a mesterségesen összekovácsolt egység első adott jelre való széthullását — s azt, hogy képzőművészetünk korántsem haladt annyit a szocialista fejlődés útján, mint azt egyes vezetők beszédekben állították.

A IV. kiállítás az első megnyilatkozás volt az új kormányprogram után, s ettől sok változás még aligha volt várható. Azt a tényt, hogy az előző évihez képest kétszer annyi művészi alkotást küldtek be, a Szövetszeng rendkívül pozitívan értékelte. Pogány Ö. Gábor azonban kifejti, hogy „... Népi demokratikus fejlődésünk új szakaszának politikája felfokozta sok száz festő, szobrász, grafikus bizalmát művészetünk jövője iránt ... az illetékesek ... megelégedtek látszatsikerekkel. Pedig fel kellett volna figyelni arra, hogy a kormányprogram elhangzása után egyesek a politikátlanságot, az öncélúságot magasztalták a képzőművészek között, a műalkotások emberi közelségét a közügyektől való távolsággal mérték, őszinte megnyilatkozást csak közömbös dolgokban tartottak lehetségesnek. Ezzel indokolható a kiállítás számos érdektelen csendélete, tájképe, melyeket nem a műfaji jellege miatt, hanem felfogásuk formalista, külsőséges szelleme miatt kell kifogásolni ...”¹⁰

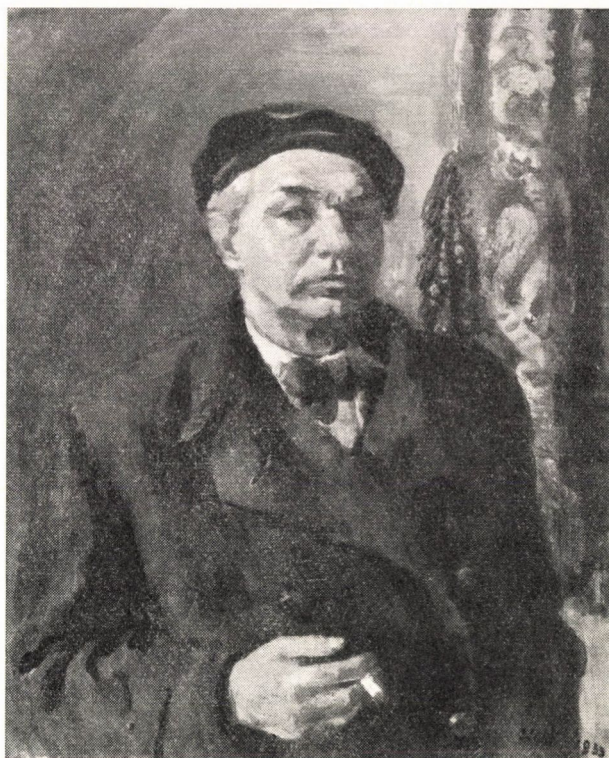
A kiállítás legfőbb erénye, hogy sokkal őszintébben mutatta meg, tárta fel festészetünk helyzetét, mint az előző seregszemlék. Nem hiányzott ugyan ezúttal sem a Rákosi-portré (egyik Ék Sándor, a másik Pór Bertalan műve) — s egy rossz sematikus képen, Sztálinváros épülő házait tájképpé merevítve, de e tájképi részlettel teljesen különállóan, festette meg Bán Béla Rákosi Mátyás sztálinvárosi látogatását. A műfajok gazdagodása — nem utolsósorban éppen a tájképek és csendéletek nagy száma — mutatta azonban az új helyzetet; mindenekelőtt pedig a kifejező eszközök gazdagodása jelzi a változást. Néhány kiemelkedő alkotás ezúttal is született, elsősorban a portré és az életkép intim-műfajá-

ban; így Csáki-Maronyák József *Konecsni Györgyről*, Bán Bélának *Perlrott Csaba Vilmosról* készült portréja, Elekfy Jenő *Önarcképe*, Fónyi Géza *Sakkozókja* és Domanovszky Endre *Előadás előttje* érdemel említést. A történeti képek műfajában Szabó Vladimir népmesei hangvételi *Dózsa*-sorozatában üt meg új, a szokásostól teljesen eltérő hangot; különösen a „kovácsműhely-kompozíció” jól érzékelteti a gyülekező nép félelmetes elszántságát a felkelésre, a helyzet megváltoztatására. Munkásmozgalmunk jelentős eseményével foglalkozik Kádár György 1930. szeptember 1-ről festett képe — itt azonban a témán kívül csupán a művész hozzáállása érdemel említést, s ez aligha elegendő, ha műalkotásról beszélünk.

A kiállításnál fontosabbnak bizonyult ezúttal az a vita, mely körülötte — a kiállítás ürügyén, valójában azon messze túlmutatva — kerekedett. Cseh Miklós replikázik Pogány Ö. Gábor kiállítási bírálatával, s nyersesége mögött sok az igazság, ha elfogultsága néha túlzásokba is sodorja. „... Az igazi »kialakulatlan nézetek« (ha már ilyen szemérmesen nevezzük az elvi, ideológiai zavartságokat) manapság nehezen bírják el a nyomdafestéket. Inkább az ankétok egyes felszólalásaiban, még inkább az utánuk következő lépcsőházi beszélgetésekben, s leginkább a művekben bukkannak fel ezek, és csak jelentéktelen hányaduk kerül írásban megfogalmazva kinyomtatásra. Igen szegényesen állunk és állunk az elvi vitákkal. Az az igazság... hogy legtöbbet törődünk, fáradtunk azzal, hogy ezt a jelszót (képzőművészetünk egysége) mindenféle módon demonstráljuk... nem akármiféle, *akármilyen* való egységről kell legyen szó, hanem a célok és törekvések azonosságával termékeny, gyümölcsözővé tett eszmei, politikai egységről. Jelen állapotban úgy tűnik, többet használunk képzőművészetünk egységének, ha a művészeket egymással szembeállító, egymástól *elválasztó* szimptomákat hangsúlyozzuk, illetve kutatjuk fel és vitatjuk meg, mint azzal, ha a sokszor felületi jellegű összetartó vonásokat hangsúlyozzuk különböző szépen hangzó deklaratív kifejezésekkel...”¹¹

Érdekesen elemzi, ki miért áll szemben a Pogány-cikkben mondottakkal: vannak, akik úgy állnak szemben azzal, hogy egyben szembekerülnek mindazokkal a törekvésekkel és eredményekkel, amelyek képzőművészetünkben újak, előremutatók — az újra felbukkanó polgári művészetszemlélet és gyakorlat oldaláról. Mások pedig — nyilván saját magát is ide sorolja — azért állnak vele szemben, mert megkerüli a problémákat, nivellál, egy szintre helyezi Domanovszky Endrét és Papp Mihályt, Bernáth Aurélt, Szőnyi Pátzay művészetét Legéni József és Felekiné Gáspár Anni festészetével — s hogy Ék Sándor Petőfi és Bem c. képét kritikátlanul felmagasztalja. Felrója a Kádár-kép feldicsőítését is, elítéli a sematikus ábrázolásmódot, mert ezek a művek „... legalább annyira leszegényítik a valóságot, legalább annyira szimplifikálják az embert azzal, hogy megelégednek az olcsó hatással, a tetszetős látszattal, mint teszem Bernáth Aurélt, aki élettelen, csendéleti tárggyá merevíti az érző, gondolkodó, tevékeny embert (orvosnő portréjában) azzal, hogy megelégszik a nagyon kulturáltnak minősített, agyondifferenciált ún. látási élménnyel...”¹² majd így zárja cikkét: „... Nem is említettem, amit pedig a legtöbbben kifogásolnak, írásának nem elég meggyőző, nem elég elhitető erejű hangját — kereken kimondva — sokszor papírízű, frázisos tárgyalásmódját. Úgy gondolom, ez összefügg a tartalmi hibákkal, a méltatlan nivellálási törekvással és avval a rosszul értelmezett művészetpolitikai taktikázással, amit Pogány elvtárs a IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás bírálatára helyett alkalmazott”¹³

Bernáth Aurélt a Csillagban válaszolt; azt fejtegeti, hogy „... új művészet megteremtéséhez nemcsak anyagi eszközök kellene, hanem megfelelő érzelmi légkör is...”¹⁴ és a hibát abban látja, hogy „... művészeti életünket a tisztázatlan elvi és nemegyszer fejletlen készségű bírálat sokszor elmérgesíti (!)”¹⁵ Ismét foglalkozik Nagybanával, azonosítja Nagybanát a festőiség fogalmával; magyarázza a posztimpresszionizmust — majd a két



29. Elekfy Jenő: *Önarckép*

világháború közti festészetet dicsőíti, mely az ember-telen viszonyok között is természetelvű tudott maradni.

Bán Béla is a posztimpresszionizmus problémáit feszegeti a Képzőművészeti Főiskola tanárai előtt tartott előadásában. A kérdés aktualitását fokozta az 1954 elején a Műcsarnokban megnyílt Szőnyi-kiállítás s komoly vita bontakozott ki körülötte. Bencze László hozzászólásában Bernáth Auréllal vitatkozik; cáfolja, hogy Nagybanya és a festőiség azonos fogalmak lennének, mert akkor vajon Munkácsy, Rudnay, Mednyánszky nem festőiek-e? Kibontja Bernáth okfejtésének gyengeségeit, melyek elsősorban szemléleti, világnézeti okokból fakadnak — nevezetesen abból, hogy Bernáth a stílus meghatározó szerepét ismeri el, ahelyett, hogy a világnézet elsődlegességéből indulna ki, pedig ez határozza meg a művész szemléletét s ez stílusát. Bencze László azt a



30. Domanovszky Endre: *Előadás előtt*



31. Szabó Vladimír: Dózsa. Kovácsműhely.

tanulást bontja ki a két világháború közti magyar festészetből, hogy a művészek mondanivalójukhoz keresték meg homogén stílusukat. Cikkének érdeme, hogy szinte elsőként veti fel; ismét egészében, teljességében kell néznünk a magyar képzőművészetet és így kell levonni abból bizonyos konklúziókat.

Közbevetőleg kell megjegyeznünk, hogy a magyar művészettörténetírásban nem látszik túl szerencsésnek a posztimpresszionizmus kifejezés használata. E fogalom „... az impresszionizmus utáni stílus korszakot (értjük), amely nem annyira annak időrendbeli követője, mint inkább ellenlábasa. Műfajban, térben, és időben erősen leszűkült fejezete a művészettörténetnek ...”¹⁶ Az újabb magyar irodalom szívesebben is él a nem túl magyaros poszt-nagybányai kifejezéssel.

E vita közben látott napvilágot Németh Lajosnak az MDP III. kongresszusa után írt cikke. Itt veti fel először azt a különbséget, mely művészetünket — minden hasonlósága ellenére is — elválasztja a szovjet művészetétől: a máshonnan indulás és másként alakulás meghatározza a folytatás mikéntjét is — még ha a szocialista realizmus, mint célkitűzés, közös is. Ma már szinte groteszknek hat, akkor viszont eleven, húsba-vérbe vágó kérdés volt: hangsúlyozza, hogy a művészetnek napi agitativ eszközből a magasabb szintű propaganda eszközévé kell válnia — s elveti a téma mindenhatóságának és minden-érvényiségének elvét: a mondanivalót a művésznek a művészet szféráján belül kell megragadnia. Foglalkozik a posztimpresszionizmus fogalmával, a zavarral, mely a fogalom körül kialakult, de nem elemzi a kérdést; ehelyett a konkrét elemző bírálatot sürgeti, mely a problémák mélyére hatol s így segíti a tisztázást.

Új szint vitt a vitába Bokor Miklós, aki hozzászólásában a nemzeti hagyomány képviselőinek sokrétű bemutatását sürgeti — Tornyai, Koszta, Rudnay, Nagy Balogh, Nagy István haladó művészetének kiállításán és könyvben való ismertetését követeli. „... akik velük szemben a sikert és a népszerűséget élvezték a Múcsarnok kiállításain, mint múcsarnoki művészek, és a Gresham köre, ők valóban itt vannak köztünk és ma is hangadók. Mai művészeti problémáinkban a megoldást ezúton

kell keresnünk, hozzájuk viszonyítunk, s közben megfedelkezünk kortársaikról, akiktől valóban lehet és kell tanulnunk ...”¹⁷

A vita kibontakozását gátolta s egyben a további vitát el is vágta Redő Ferenc¹⁸ cikke, mely — az akkori szellemnek megfelelően — a pozitívumokat hiányolja Bencze László és Bán Béla cikkeiből egyaránt; kifogásolja, hogy egyik cikk sem elemzi a művészetnek a felszabadulás óta megtett útját — nem értve meg, hogy a kibontakozás egyetlen lehetősége abban rejlett, hogy a művészek nyíltan és szabadon vitatkozzanak, s így sodorják el az útból az akadályokat, melyek új művészetünk kibontakozását egyrészt a dogmatizmus, a vulgármarxizmus, másrészt a kispolgári torzítások oldaláról fenyegették.

VIII

Míg az újságok hasábjain és a különböző fórumokon folytak az elvi viták — melyek azonban ritkán voltak képesek megmaradni elvi síkon, gyakran keveredett bele a személyek elleni harc is —, a kiállító termekben új jelenségeknek lehettünk tanúi. Lassan, vontatottan megindulnak az egyéni bemutatkozások: ezzel az évi egy kiállítás koncentrált erőfeszítését egy lassabb ütemű, de egészségesebb áramlat váltotta fel. A párt és a kormány határozata alapján létrehozott Képzőművészeti Alap szélesebb megélhetési lehetőséget biztosított a művészek számára; az ún. kétezerlekes rendelet pedig megteremtette az anyagi bázist a monumentális műfajok részére. A kibontakozás természetesen nagyon lassan ment végbe — akadályozta a rengeteg elvi tisztázatlanság; az elmúlt esztendő vulgárizálási tovább éltek még és akadályozták az előrehaladást. A régi pártvezetés makacs ragaszkodása egyes régi hibákhoz, a dogmatikus nézetekhez, a kellő önkritika hiánya, a revizionista támadások, az állandó ingadozások és a hazai és külföldi reakciópropagandájának hatása megakadályozta a kibontakozás folyamatát és a jobboldali tendenciákat erősítette. Az elmúlt évek hamis pátozást sokaknál a problémáktól való visszariadást, nemegyszer pánik váltotta fel. Ez a bizonytalanság, tanácstalanság rendkívül szemléletesen mutatkozott

meg az 1954. év nyarán megrendezett „Nyári Tárlaton”. A kiállításra rengeteg kép érkezett, köztük sok dilettáns mű is. „A különbség... az eszmei magatartásban van, abban, hogy a Nyári Tárlaton művészeink egy része engedményeket tett káros, helytelen irányzatoknak... megszorodtak az intim jellegű, rossz kifejezéssel »nem tematikusnak« nevezett alkotások... ez önmagában még egyáltalában nem baj... az a baj... hogy sok rossz, eszmeietlen, üres tájképet és csendéletet láthatunk... figyelmeztető az is, hogy ezeknek az elszaporodása túlságosan a »tematikusan« az embert közelebből, közvetlenebbül ábrázoló művek rovására történt és különösen az életképek száma feltűnően megfogyatkozott... Nagymértékben elszaporodtak, különösen a tájképek között azok a silány, sablonos művek, melyekre már... céloztam. A másik igen komoly veszély... a megerősödött festői öncélúság, az önmagáért való festőiség veszélye (elsősorban a fiataloknál).”¹

Az idézet jól mutatja mind a kiállítás gyöngeségeit, mind pedig a kritika gyermekbetegségeit: egyrészt a művészek elfordulását a tőlük nyílt állásfoglalást követelő életképektől, tematikus alkotásoktól — másrészt a bíráló „öncélúság-vadászását”, az eszmeiséget tolmácsoló tájkép-igényt, a festőiség-ellenességet. A kritika e darabosságát végleg csak 1956 után tudta levetkőzni.

Még egy jelenségre kell felfigyelnünk; ezúttal jelentkezik először élesebben, de később, egészen 1957-ig, éven át visszatérő jelenség festészetünkben: a Bernáth-epigonizmus problémájára. Az epigonizmus általában

nagy művész-egyének életművéhez, az általuk kidolgozott esztétikai irányelvekhez, programokhoz tapad. Ezúttal az akadémizmus ellenhatásaként született ez az epigonizmus, az elegáns, szép festői előadásmóddhoz való merev, szinte aggodalmas ragaszkodás hozta létre. Nagy szerepet játszott ebben az az eszmei zűrzavar, mely abszolút értékékké kívánta emelni a festőiséget, elszakítva azt kortól és társadalomtól. A festői minőség abszolutizálásának jelszava tolta előtérbe, mint Nagybányát is — mégpedig nem annak valódi, sokoldalúan árnyalt, különböző irányzatokból álló valóságát, hanem valamiféle idealizált, piedesztálra emelt „Nagybányát”, mely a magyar festészet szülőhazája volt, szemben Münchennel és Düsseldorfal. Hogy Nagybanysa sem volt egységes, arra kevesen figyeltek — Németh Lajos könyvének csak 1956 után támadt visszhangja. Így az idealizált Nagybanysa, mely Bernáth életművében nyert folytatást (így sematizálódott e tétel fiatal művészeink között), vált a kor festői ideáljává, szemben az akadémizmussá szürkült, sematikus piktúrával. Hogy e festészet az 1954–56. évek társadalmi valóságától elszakadt ezáltal, hogy mind tartalmi, mind formai vonatkozásában polgárvá vált, arról a későbbiekben lesz még szó. S hogy fiataljaink közt éppen Bernáth Aurél vált követésre méltó példaképpé, több körülmény magyarázza. Indokolta ezt Bernáth Aurélnak a művészetpolitikában elfoglalt helyzete is, de még inkább festészetének kétségtelen értékei. Ezt még csak megerősítette Bernáth Aurél főiskolai tanári pozíciója; magyarázatul szolgál



32. Barcsay Jenő: Rajz a Művészeti anatómiából



33. Barcsay Jenő: *Rajz a Művészeti anatómiából*

még az az eszmei zűrzavar is, mely megnehezítette a fiataloknak az eligazodást, s így az előttük álló kész példához fordultak. Sokan próbálták Bernáth Aurél színes, kiegyensúlyozott képi világát utánozni; nemzeti kiállításainknak egyik meghatározó hangja volt az epigonok jelentkezése, egészen a hatvanas évekig — ekkor újabb igazodások szorították ki ezt a modort, melyről csak azt állapíthatjuk meg, hogy míg Bernáth művészete történelmileg kialakult piktúra, addig az epigonok utánzása tartalmatlan, üres és értelmetlen.

Érdekes fordulatot tapasztalhatunk a nagy Bernáth-kiállítás (1956–1957) után: a Bernáth-féle lány festőiség-től a Barcsay-féle konstruktivizmus felé. Ennek oka minden bizonnyal a társadalmi felelősség fokozottabb vállalásában kereshető fiataljainknál. S ezúttal kell szólnunk néhány szót a korszak festészetének egyik alig szereplő, háttérben maradó, de hatását tekintve — főleg vizsgált korszakunk után — egyik legjelentősebb alakjáról: Barcsay Jenőről. Barcsayt a szentendrei iskola tagjai közé szokták sorolni, újabban annak vezetőjeként is emlegetik. Tény, hogy 1929 óta rendszeresen visszatér ide, s festményeinek sora veszi tárgyát Szentendréről. A nemzeti kiállításokon ez időben nem vesz részt: 1949-ben készíti nagyméretű, hétélalakos mozaiktervét, melynek életnagyságú női figuráiban a csoportfűzés ütemét, az emberi test síkba vetítését tanulmányozta. A monumentális kompozíció Barcsay Jenő új korszakát is jelzi: a korábbi geometrikus, elvont téri kompozíció helyett az emberi alakkal való foglalkozás, annak kompozíciós alkotó elemként felhasználása foglalkoztatja. 1950-ben kezd hozzá nagy művéhez: a Művészeti Anatómiához; ehhez mestersége is vonzotta, hiszen 1945 óta a Képzőművészeti Főiskola művészeti bonctan és szemléleti látzattan tanára. Minden bizonnyal része volt e nagyszabású vállalkozásban a hirdett és általa el nem fogadott nézetek előli elvonulásnak is. Az eredmény köztudomású: az elkészült mű művészi látásmódnak és precíz rajztudásnak szinte párját ritkító ötvöze, mely világhírt hozott alkotójának. E művet 1954-re fejezi be; ezután 1954–57 között sorozatnyi lányfejet, bensőséges csendéleteket fest, melyeken a testek tömegét, plaszticitását, térbeli helyzetét tanulmányozza (*Beszélgetők, Csendélet sárga korszóval, Könyvkló*). Munkásságában egy gondolat

vezeti: a konstrukció logikus végigvezetése, minden oldalról való kikísérletezése, a színnek s a tömegnek e konstrukcióba való szerves beépítése. Munkája magasrendű elhivatottsággal, szinte modern aszkétizmussal párosulva, magas művészi kvalitású alkotásokban jelentkezik: ez magyarázza azt a hatást, melyet még napjainkban is gyakorol.

*

Három művész egyéni kiállításáról kell szólnunk — három olyan művészről, akinek műveit az eddigi nemzeti kiállításokon is figyelemmel kísértük. Mindhárom kiállításra a Fényes Adolf teremben került sor, s mindhárom művész tanulmányokat, nagyobb műhöz készült vázlatokat mutatott be.

Közülük elsőnek Bencze László állított ki 1954 februárjában. 1948 decemberében szerepelt itt utoljára, akkor két olajképet és a hozzá készült vázlatokat mutatta be. Ezúttal 40 Sztálinvárosban készített diófac-pajzsaival állt a nyilvánosság elé. E rajzok felszabadultak, bátrak, nyíltak; mint Gogolák Lajos írja róla: „Bencze László rajzain a gesztusok, vonások mögött, az ember tartásában, a géphez való viszony ábrázolásában min-



34. Bencze László: *A sztálinvárosi rajzokból*



35. Kádár György: Stúdium az 1930. szept. 1. kompozícióhoz

denült ott érződik a munka komolysága, az ábrázolt élenjáró dolgozók, sztahanovisták odaadása országépítő kötelességük iránt... vázlatainak pátosza bensőséges pátosz, amelyet a socialista emberek iránti művészi elkötelezettsége tesz erkölcsi erejűvé... vázlataiban, rajzaiban az élet és a munka igazságát és őszinteségét kereste... gazdag és sokrétű... ez a jegyzetanyag...¹² Ma már a rajzok alig lelhetők fel — s a méltatás, egy-két ismert reprodukció ismeretében a kétségtelen kvalitás ellenére is kissé túlzottnak látszik.

A másik kiállítás nem sokkal később került bemutatásra: Kádár György jelentkezett rajzaival, melyeknek zöme az 1930. szeptember 1. c. nagyméretű történeti kompozícióhoz készült tanulmány. (A mű a IV. kiállításon szerepelt.) A tanulmányok mesterük kiváló rajzi felkészültségéről tesznek tanúságot. E rajzoknál még nincs szó a későbbi visszatérésről az Európai Iskolához — jól megrajzolt stúdiumok, szinte naturalisztikus hűséggel. Havas Lujza bírálatában rendkívül tapintatos: „A kiállított tanulmányok és vázlatok tanulságait összegezve, legfőbb pozitívumukat abban látom, hogy példát mutatva tárják fel a realista alkotó módszernéhány lényeges sajátosságát, a műalkotás eszmei tartalmának minél teljesebb kifejezése érdekében a valóság legjellemzőbb elemeinek részletekbe menő alaposággal történő felkutatását; ezeknek a valóságelemeknek teljes megértését, reális ábrázolását, majd a művészileg kielélt formák tudatos alárendelését a mű eszmei tartalmának. Ugyanakkor azonban feltárja ez az anyag Kádár alkotói módszerének legfőbb hiányosságait is — azt ugyanis, hogy a részletek elmélyült tanulmányozásával nem járt együtt a kompozíció *egészének* hasonlóan alapos, a tervek és vázlatok sorozatán át történő kielételezése.”¹³ A kiállításon szerepelt néhány tanulmány a Klement Gottwald-képéhez is — ott az alkotói módszer is jobban alkalmazkodott a mondanivalóhoz: először a főhősnek, a központi alaknak jellemvonásait bontotta ki Kádár, s azután a hős által mozgatott eseményeket.

A harmadik kiállítás közel egy esztendővel később, 1955 elején került megrendezésre — s míg a másik kettő zömében egyidejű tanulmányokat mutatott, ez visszatérítő jellegű is volt. Bán Béla 1940- és 1941-ből készült vázlatokat is bemutatott, s ugyanakkor a kiállítás idején készült tájképeket, s nagyobb méretű kompozícióinak tanulmányait. Bolgár Kálmán bírálatja izgalmas — mondhatnók, a korszak egyik központi — kérdését veti fel a kiállítás kapcsán, mely nemcsak Bán Bélát érinti: mi az oka annak, hogy „... Bán Béla is, mint szinte valamennyi kortársa, más minőséggel oldja meg a súlyosabb kérdéseket tagláló nagy kompozícióit,

mint intim nagy munkáit?”¹⁴ A vázlatok megkapóak, őszinték, a kész képek nem meggyőzőek, nem elhíhetők. „Általános probléma, vonja le a konzekvenciát, hogy a nagyobb figurális kompozícióknál — szinte érthetetlenül — művészeink hátat fordítanak szokott gyakorlatuknak, valami kiagyalt szempont szerint; komponálás helyett építik műveiket.”¹⁵ Tegyük hozzá e kétségtelen igazsághoz: a szempontokat legtöbbször nem a művészek maguk agyalták ki.

Mindhárom művész kiállított anyaga erősen tapad még az 1949–1953. évek alkotásmódjához; a későbbi változás jelei ezekben az alkotásokban még nem mutatkoznak.

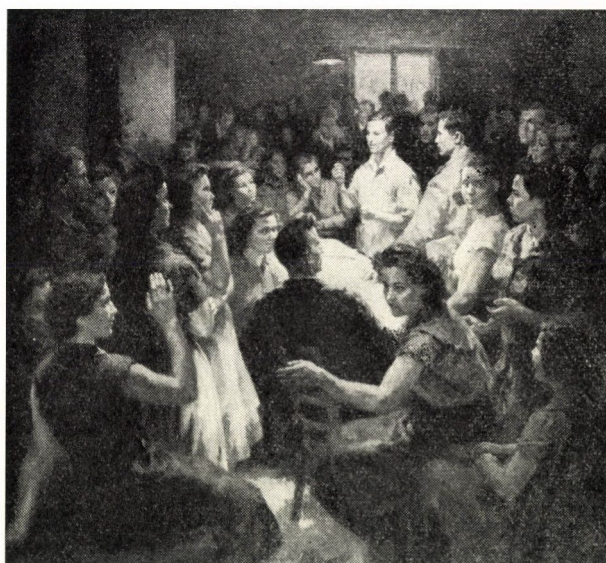
*

Ebben az időben készültek a művészek az V. kiállításra, amely 1954 végén nyílt meg. A kritika elég elutasítón fogadta a bemutatkozást. A megnyitó beszédet mondó Darvas József népművelési miniszter is megállapítja: „Míg néhány művészünkél — a legjobbknál — bátor előretörést láthatunk a mai élet, a mai ember minél gazdagabb, elmélyültebb ábrázolásában, addig sokaknál inkább valami szürke kisszerűség a jellemző... a *forró szünetedélyi* keveslem e kiállításon. S ennek — úgy gondolom — elsősorban eszmei gyökere van... immár halaszthatatlan a képzőművészetben komolyan hozzálátni a legfontosabb és megoldatlan eszmei-művészi kérdések bátor megvitatásához...”¹⁶

A bírálat is azt emeli ki, hogy „...a kiállítás nem mutat a fejlődés irányába...”¹⁷

Kiemelkedik a kiállítás anyagából Domanovszky Endre *Olvasztárok* c. műve, mely mai napig is egyike a legjobb e nembeli alkotásoknak, s szervesen épül Domanovszky életművébe. A kép koloritja, drámai fénykezelése, az alakok mozdulatainak természetes biztonsága jelentik a kép értékeit — tehát a kompozíciós elrendezés és a színekkel jellemzés festői kvalitásai jelentkeznek a mai téma megoldásában. S mindez szervesen fakad Domanovszky eddigi munkásságából, melyet a Csillesek és az Ésti iskola óta követünk nyomon, s amely itt jut el egyik kiteljesedéséhez (ez az időszak különben is Domanovszky egyik legjobb alkotó periódusa: ez időben fejezi be a mezőgazdasági pannók sorozatát s ekkortájt készült a dunaújvárosi freskó is).

Bencze László művészete is szervesen fejlődik tovább. Itt bemutatott képei kapcsolódnak a Vasárnapi kirándulók és az Üdülők az étkezőkocsiban c. műveikhez, Az Anya gyermekével, a Tűnődő, a Hazatérő kirándulók világának gazdagodását, érdeklődésének szélesedését jel-



36. Bán Béla: Üzemi ifjúsági röpgyűlés



37. Czene Béla—Hikádi Erzsébet: Földosztás

zik. Finom érzéssel közeledik a különböző emberekhez, keresi jellemző vonásaikat s többnyire sötétbe hajló tónusokban rögzíti azokat. Teljesen szakít a groteszkkal, korábbi darabossága egy szélesebb esetkezelésben oldódik fel, mely árnyaltabb jellemzést tesz lehetővé.

Bán Béla *Üzemi ifjúsági röpgyűlése* is bizonyítja tematikus érdeklődését — de inkább a részletek sikeres megoldása, semmint a mű egészének sikere jellemzi a képet. Egyéni kiállításán bemutatott képéhez készült tanulmánya vonzó és megkapó, eredeti és mégis kapcsolódik mindennapi tapasztalatainkhoz. A kész mű viszont erősen vitatható; a kompozíciót sikerültebb és kevésbé sikerült részletek egymás mellé rakása helyettesíti; az előtérbe helyezett két nőalak kiesik a képből, inkább repoussoir jellegűek. A kép színvilága is mesterkéltségre utal. Másik képe, az *Esti beszélgetés* még több bizonytalanságot tár elénk; s a képek hibáinak oka az eszmei bizonytalanságban rejlik: Bán Béla a naturalis véletlenszerűséget rögzítette műveiben.

Hincz Gyula is több művel szerepelt ezúttal. Ismét megpróbálkozik a töle annyira idegen, a naturához közel eső előadásmóddal, amit korábban a Petőfi és Bem c. művében már láttunk. Örömmel kell fogadni a jószándékot, ez azonban az előírt formai követelmények Prokrusztesz-ágyába szorítva nem eredményezhetett időtálló műveket. Sem az *Olvasztárnak*, sem a *Szabad május 1.*-nek kavargó színfoltjai nem tudják megfelelően tolmácsolni azt a világot, melynek ábrázolására a művész vállalkozott.

Benedek Jenő *Békeküldöttek falun*, Czene Béla—Hikádi Erzsébet *Földosztás* c. művei eklatáns példái

annak a naturalisztikus sematizmusnak, mely a valósággal mit sem törődve, arra ügyet sem vetve viszi bele saját elképzeléseit a képbe. Helytelen, s felületes ez az absztrakció, az eredmény pedig: jelentéktelenség, véletlenszerűség, a mondanivaló teljes labilitása, melyet a kép címe sem képes maradandó értékkel rögzíteni. Csáki-Maronyák József pedig rendkívül jellemző példáját mutatja ezúttal — s ezután is — a fogódzó nélkül maradt művésznék: kevés volt a meggyőződés, az eszmei biztonság, s ekkor kezd áttérni balatoni tájképeinek végelethatatlan sorára, melyek több-kevesebb festői értéket ugyan képviselnek, de a nézőkből emóciót már nemigen képesek kiváltani.

*

A kiállítás a pártvezetés figyelmét ismét a képzőművészetre irányította. A Politikai Bizottság 1955. január 19. határozatában elemezte képzőművészetünk állapotát, s megállapítja: „Bár az 1953. júniusi határozat módot adott a szakmai kísérletezésre, az irodalmi és művészeti megjelenítés jó minőségének a kimunkálására, sokan ezt az elmélyülési alkalmat egyben a népek való hátat fordításra használták, időszerű harcainktól elszakadtak. Az öncélúság és a pesszimizmus újból lábra kapott.

Ilyen körülmények között került sor az V. Magyar Képzőművészeti Kiállítás megrendezésére. Ez a kiállítás a felszabadulásunk 10. évfordulójára készített művészeti alkotásokat is felsorakoztatta. Az ünnepi anyag igen



38. Benedek Jenő: Békeküldöttek falun

szegényesnek volt mondható, lendületében, szándékaiban, tartalmában az elmúlt öt esztendő törekvéseihez viszonyítva megtorpanást, visszaesést mutatott . . . a kiállítás nem volt egyértelműen negatív. A kisplasztikában és grafikában határozott fejlődést ért el, de talán az sem véletlen, hogy éppen ezekben a művészeti ágakban, hiszen ezek a sikerek is a befelé fordulás, az elzárkózás tendenciáit jelezték. A festészetben is tökéletesedtek a megjelenítés eszközei, csiszolódtak a kifejezés harmóniái, a bemutatott festmények mégis fáradtságról, közömbösségről, érdektelenségről számoltak be.”⁸ A határozat a képzőművészet megtorpanásának okát a pártos állásfoglalás gyengülésében, a burzsoá esztétikai elvek megerősödésében látja; különösen elszomorítónak tartja a l'art pour l'art eluralkodását a főiskoláról nemrég kikerült fiatalok soraiiban. Felhívja a kommunista művészeket, tegyék félre személyes jellegű elfogultságukat, előítéleteiket, tömörüljenek a pártos forradalmi művészet létrehozására. „A kommunista művészeket – mondja a határozat – durván fogalmazva, két ellentétes befolyás szakította el egymástól. Egyik oldalon az az agresszív fellépés, amely pártos szólamokba öltöztetve előjogokat követelt tehetségtelen vagy kevésbé tehetséges művészek számára, s ami ezért a mozgalmi demagógia rémével ijesztgette területünket. A másik befolyás a tekintélyesebb polgári csoportok művészetpolitikai szuggerációjának érvényesülése a párton belül, tudatos vagy nem tudatos értetlenség a szocialista művészet társadalmi kötelességei iránt, amit viszont a kommunisták másik része burzsoá ellenállásnak, a fejlődés gátjának, türelmetlenebb változtatban az ellenforradalom megnyilvánulásának érzett.”⁹ A határozat nyomán a kommunista képzőművészek aktív-üléseinek referátuma részletesen elemzi a pártosság kérdését a művészetben, a burzsoá befolyások jelentkezésének módját – s közte egyik legjellegzetesebb formáját: a szovjetellenességet.

A határozat kétségtelenül előbbre vihette volna képzőművésztünket, különösen azért, hogy olyan intézkedések és megnyilatkozások követték, amelyek alkalmasak lehettek volna a magyar festészetnek elsőkélyesedett állapotából való kiemelésére. Ilyenek voltak: a Derkovits-emlékkiállítás megrendezése, Körner Éva Derkovits-tanulmánya és a Derkovits életmű tapasztalatai alapján a kompozícióról tartott előadása, valamint Németh Lajosnak „Új monumentális művészet felé” c. elemző tanulmánya – mind egyúgyazonan elképzelés részei. Nézzük meg ezeket részletesebben.

*

A képzőművészeti élet állóvízibe vágott bele a poszt-impressionizmus vita elhaló gyűrűzései után a Derkovits kiállítás és vita. 1949 óta kerestük a forradalmi mondanivalóhoz az adekvát kifejezést; ezt előbb a naturalista akadémizmusban, majd a poszt-nagybányai látvány-piktúrában véltük megtalálni, semmibe véve a magyar piktúra egyéb eredményeit. Ebbe az egyoldalúságba vágott most új ösvényt a Derkovits-életmű értékelése – amit első ízben, félénkebb hangon, már 1954 elején megpendített Háy Károly,¹⁰ de ami még 1955-ben is merész és vakmerő kiállásnak bizonyult. Körner Éva így ír:

„Derkovits . . . éppen azzal emelkedett ki kora művészei közül, hogy egyrészt . . . érdeklődése, kérdései a mély nemzeti nyomor körül összpontosultak és ez a társadalmi érdekű tematika elválaszthatatlanul kapcsolódott legmélyebb művészi alkotó problémáihoz, másrészt, hogy nem elégedett meg a közvetlenül megjelenő valóság képével, hanem szakadatlanul küzdött ennek lényeges összefüggései logikus átértéséért. Törekvése a 28–29-es évek-től ért sikerré.” Majd elemzi, hogy miért vált szükség-szerűvé Derkovits absztraháló formanyelve, összeveti Derkovits művészetét Szőnyi és Bernáth piktúrájával: „Szőnyi István és Bernáth Aurél rendkívül szenzibilisen mérlegelték a művészi lét lehetőségeit ebben a művészet-ellenes korban, végül is visszavonultak egy olyan világba, amelyen belül még kitölthette az életet az egyre problematikusabbá váló szépség és szabadon bontakozhatott ki az érzelmi gazdagság. Derkovits festészetében is kifej-

lődött az érzelmek széles skálája, de ez nem az élet bántó hatásaitól elhúzódó művész belső világából fakadt, hanem összhangban van az igazság tudatos felmérésével, bátor szembenállás a valósággal. A kérdést, hogy miért érdemes élni, illetve az életet is feláldozni kb. egyidőben teszi fel Szőnyi és Derkovits. Szőnyi igézően békés hangulatú zebegényi idilljével, az *Estével* felel, Derkovits a kor legnagyobb, saját oeuvre-jében is legkitisztultabb művével, a *Kivégzéssel*, végtelen egyszerű, magától értetődő egyszerűsége öntve tragikus érzelmi mélységet a munkásosztály saját hivatásának legtisztább tudatával.” Majd elemzi kompozícióit, s kiemeli, hogy „a belső igazság teszi Derkovits helyzeit, alakjait és tárgyait a természetlenség csökkentése ellenére is fokozottan, szinte tapinthatóan realiztikus hatásúvá”¹¹ s kibontja a derkovitsi realizmus jellemző ismérveit.

A tanulmány megjelenése idején, bátran kimondott igazságaival, rendkívül nagy jelentőségű volt. A Derkovits-életmű bemutatása, a tanulmány és az azt követő vita szerves része volt annak az akciónak, mellyel a párt tisztázni kívánta a realizmus problémáit képzőművésztünkben s utat kívánt mutatni az elsőkélyesedő új magyar művészet kibontakozásához. Ezt a célt szolgálta Németh Lajos tanulmánya is.

Ebben Domanovszky Endre, Kerényi Jenő és Somogyi József művészetét elemzi. Két tételből indul el – az egyik: „ . . . a valódi műalkotásokban . . . mindig benne izzik a kor lényeges problémája, még ha adott esetben konkrét okok miatt a művész elsősorban formaproblémaként éli át a lényegében tartalmi kérdéseket. A mai művész azonban nem teljesítheti feladatát, ha a művészet nagy kérdéseit csak formaproblémaként kezeli, a bonyolult jelenségekben csak a tartalmat tudatosan is tisztázó művész igazodhatik el.” A másik tétel: „ . . . az új tartalom művészi tükrözésének a keresése igen sokban különbözik az elmúlt évtizedek művészi problémakörétől . . . A művész ismét az egész társadalom problémájának a szűszőlőjává lehetett, legalábbis hamarosan jelentkezett az igény, hogy az legyen . . . Az új feladatok lényegében készületlenül találták művészeinket . . .”¹² Majd elemzi a három művész alkotásait – s így fejezi be: „Legjobb alkotásaikban már korunk valóságának a művészi tükrözésére, az új, konkrét tartalomnak megfelelő, monumentális, drámai, romantikus forma megtalálására törekcszenek. Természetesen korunk művészi tükrözésére nemcsak ez a forma alkalmas . . . Az intímabb témák eleve másfajta megfogalmazást kívánnak. Ez csak az egyik út, ha nagyon sok lehetőség is rejlik benne. Mert nagy fejlődési perspektívája van annak a bőven ömlő epikának is, mely Szabó Vladimir alkotásait jellemzi, és amely felcsillan Bencze László kitűnő tszcs-ünnepet ábrázoló képében, a Moszkva téri kirándulásban vagy Kádár–Konecsni nagylegzetű történelmi képében . . . Minden művész csak saját egyéniségének megfelelően alakíthatja ki művészi nyelvét (az én kiemelésem) . . . A fejlődés csak a különböző művészi stílusok szabad kibontakozása, egymást segítése és egészséges versenye mellett képzelhető el . . .”¹³

E fejlődést volt hivatva segíteni Körner Évának „A mai festészeti kompozíció” kérdéseiről tartott előadása is. Abból indul el, hogy „a kompozíció elsősorban a művészet mélyen tartalmi kérdése, világnézeti kérdés”, foglalkozik a kompozíció felbontásával, a polgári humanista áramlatokkal, s részletesen elemzi Bernáth Aurél piktúráját, mint a polgári intellektuel művészet izolált-lét felfogásának jellegzetes képviselőjét – szemben Derkovits művészetével, akinél hosszú idő után tevékeny, küzdő emberré válik az ember, aki a többi emberrel sokoldalú kapcsolatra képes. Hangsúlyozza a bizonytalansági tényező túltengését az alkotásokban, az illusztratív megjelenítést, a leegyszerűsítést, s a tárgyi részletek halmozását mint ennek jegyeit emeli ki. Majd így fejezi be: „ . . . a művészet a valóságot nem elvont fogalmakkal, hanem konkrét emberi alakokkal, helyzetekkel, cselekményekkel, a természet konkrét képeivel tükrözi. A művészetben a gondolat és az érzés elválaszthatatlan komponensek. A gondolat mindig általánosítás, az érzés mindig valamely konkrét, az érzelmi észlelet számára hozzáférhető dologgal

kapcsolatos. Ez azt jelenti, hogy az eszméhez való érzelmi viszony mindig megkívánja az eszme konkrét, egyénített kifejezését ... más szóval: az általános az egyediben táruul fel ... az érzés az egyediben keresztül kiterjed az általánosra.”¹⁴

*

Az MDP Politikai Bizottságának. 1955. januári határozata, melyet a Központi Vezetőség márciusban megerősített, alkalmas alap lehetett volna a kibontakozásra. A jubiláris kiállítás nagyméretű összefoglaló volt — innen kellett volna továbblépni. Az 1955 nyarán megtartott szövetségi plénium, s az azt előkészítő kommunista aktíva a párthatározat alapján igyekezett kibontani az ellentmondásokat és feloldani azokat. A pártvezetés irányvonala, mely a derkovitsi hagyományokra kívánt támaszkodni, s a Domanovszky-féle piktúrát tekintette mérvadónak — ha el is ismerte a többi stílusirányzat létjogosultságát — csupán elvi támogatásra talált, de a helyes elvek mögé nem sorakoztak fel alkotók. S az 1955 telén megrendezett VI. kiállítás előszava — a Szövetség nevében — kénytelen leszögezni, hogy „... a kiállítás előkészítésében még nem érvényesülhetett a szakma összefogásának, kölcsönös megbecsülésén alapuló szolidaritásának szelleme olyan mértékben, amilyenre a művészek nemzeti egységének fokozottabb összekovácsolása esetén remény van.”¹⁵ Ugyanakkor azt is megállapítja az előszó, hogy „... képzőművészetünk 1955. évi termése messze bősegebb, mint ami a Műcsarnok helyiségeibe befér. Nagyarányú beruházások foglalkoztatták művészeinket.”¹⁶ A kiállítás nem hoz minőségi változást — új jelenségek sem bukkantak fel rajta. S ha Domanovszky Endre ez időtájt fejezte be a dunaújvárosi freskót és a mezőgazdasági pannókat, ez időtájt látott napvilágot a Művészeti Anatómia, az általános képen ez semmit sem változtat. A helyes politikai elgondolások nem tudnak alkotásokká realizálódni. Az irodalmi és művészeti élet gyűrűzései mindjobban kiemelkedtek a művészet és az irodalom síkjából és a politika problémái felé fordulnak. A légkör zaklatottsága nem kedvezett az alkotó munkának; s a burzsoá nézetek erősödése odavezetett, hogy egyesek nyíltan felvetették a szocialista realizmus elvének elvetését új piktúránkban. A párthoz hű művészek mind kevésbé voltak képesek fellelőni a burzsoá nézetek ellen. Az arcvonalak egyre jobban összekuszálódtak — s a művészek az éleződő helyzetben nem a művészi alkotó munkára, hanem a politikai csoportosulásokra figyeltek. Az elvi tisztázatlanságok ekkor bosszulták meg magukat; a helyes irányelvek nem válhattak eleven hatóerővé, mert nem voltak művészek, akik ezeket művészetükben hatékonyan képviselni tudták volna. 1956 nyarán és őszén mutatkozott meg legélesebben az 1949—1953. esztendő előreszaladásának, majd az 1953—1956. évek bizonytalan, határozatlan vezetésének hatása. 1956 után újból értékelni kellett a helyzetet és újból kitűzni a feladatot, a szocialista realista magyar irodalom és művészet megteremtését.

IX

Mit jelentett e hét esztendő képzőművészetünk kialakulása szempontjából?

Az új szocialista képzőművészet kibontakozásának kezdetét. A fordulat éve fordulatot jelent a képzőművészetben is. A proletárdiktatúra vezető ereje, a párt szakított a régi burzsoá nézetekkel, s nemzeti kultúránk demokratikus és szocialista eredményeire támaszkodva látott hozzá az új képzőművészet megteremtéséhez. Előttünk állott a szovjet nép példája — s mellettünk a baráti, ugyanazon az úton induló országok. A művész ismét a társadalom felelős részévé, s műve konkrét társadalmi rendeltetésűvé válik. Újból jelentőséget kap a téma, s ebből következően a művész szakmai felkészültsége — a rajzolni tudás, a kompozíció törvényeinek megismerése is mind fontosabbá válik. Ehhez kapcsolódik a műfaji lehetőségek kibővülése — különösen tapasztalható ez a korszakunkat követő időszakban: mind több freskó, faliszőnyeg, fali kerámiakép kerül ki művészeink keze alól. Lényegében győzedelmeskedik az az elgondolás, mely a burzsoá l'art pour l'art helyébe a művészet népiségének lenini elvét állítja. Megjelennek az új szocialista festészet első alkotásai, s kibontakoznak, vagy megkezdik kibontakozásukat a művészek az új elvek alapján: Domanovszky Endre, Bencze László, Konecsni György és mások; s ha a fejlődés nem is egyértelmű és töretlen, jelentős műveket produkálnak. E korszakban kezdenek dolgozni azok a fiatalok, akiknek munkássága a hatvanas évek elején kezd beérni, s akik minden bizonnyal a magyar festészet jövőjét jelentik majd. Mindezen eredményeket az tette lehetővé, hogy művészeink egyre jobban elsajátították a marxista-leninista világnézetet és egyre inkább ezen keresztül szemlélik a környező világot.

Nem volt mentes e korszak a hibáktól sem — ezek gátolták a cél elérését. A hibákat részletesen felsorolják az MSZMP művelődéspolitikájának irányelvei, foglalkozunk velük e dolgozat során — nem kívánjuk itt ismét részletezni őket. A személyi kultusszal összefüggő szubjektívizmus sok tévedés forrásává vált; s ismét bezonyosodott, hogy a művészet irányításához sok tapintatra, türelemre s mindenek fölött elvi határozottságra van szükség. A helyes elvek magukkal ragadnak, de hosszú távra nem elég a lelkesedés; meggyőződésre van szükség. A lelkesedésről nagyon sok alkalommal bizonyosodott be, hogy alig több lelkesedésnél; hogy a szocialista realizmus zászlaját egyesek csupán kényszerből vállalták. Néhányan megtagadták később e korszakuk alkotásait — 1957 után rendezett kiállításaikon átlépnek rajtuk, mintha meg sem születtek volna. Nehéz hát ítélni és e rövid néhány esztendő múltán választóvonalat húzni.

1949—1956 közt nehéz, sokszor gyötrelmes esztendők múltak el, terheltek értetlenséggel, türelmetlenséggel, látszateredményekre való törekvéssel. Mégis: ezekben az években indult el győzelmes útjára az új szocialista magyar festészet.

Láncz Sándor

IRODALOM

- Pártdokumentáció az ideológiai és kulturális munkáról. Kossuth, Bp. 1962.
 Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. Officina, Bp. 1947.
 Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1959.
 Új Magyar Képzőművészet. Művészeti Alkotások, Bp. 1951.
 Új Magyar Képzőművészet II. Művészeti Alkotások, Bp. 1952.
 Új Magyar Képzőművészet III. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1953.
 Új Magyar Képzőművészet IV. Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1954.
 Horváth Márton: Megjegyzések a Képzőművészeti vitához, Szikra, Bp. 1952.
 R. Sz. Kaufman: A szovjet tematikus festészet 1917-től, 1941-ig. Művelt Nép, Bp. 1954.
 B. M. Nikiforow: Kurzer Abriss der Geschichte der sowjetischen Malerei von 1917 bis 1945. VEB-Verlag der Kunst, Dresden, 1953.

- Alekszandr Kamenszkij: Sowjetische Malerei. Henschel-Verlag, Berlin, 1959.
 Tretyakov Gallereja, Moszkva. Szovjetszkaja zsipovisz (1917—1952) szerk. A. I. Zamoskin. Isszkuszto, Moszkva, 1953.
 Szovjetszkoje Isszkuszto 1917—1957. Isszkuszto, Moszkva, 1957.
 Jaromír Neumann: Die neue tschechische Malerei und ihre klassische Tradition. Prag, Artia, 1958.
 Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Verlag der Kunst, Dresden, 1959.
 Kurt Liebmann: Junge sozialistische Kunst, Henschelverlag, Berlin, 1959.
 Arta plastică în Republica Populară Română 1944—1954. Ed. de Stat Pentru Lit. și Artă, București, é. n.
 Art dans la République Populaire Roumaine. Bucarest, 1952.
 Hans Schulz: Die bulgarische Kunst der Gegenwart. Bildende Kunst, 1958. II. 115—119. o.

¹ Az MSZMP tézisei „A felszabadulás utáni magyar irodalom néhány kérdéséről”, Kossuth, Bp., 1962. 115. o.

² Révai József: Megnyitó beszéd az I. Képzőművészeti Kiállításon, Új Magyar Képzőművészet, Művészeti Alkotások, 1951. 4. o.

³ Uo.

⁴ A szomszédos népi demokráciákban hasonló jelenségek játszódtak le; rendkívül érdekes és tanulságos lett volna ezeket is számbavenni és összevetni a tapasztalatokat a nálunk történetekkel. Sajnos, erre ezúttal nem nyílt mód; talán később erre is sor kerülhet.

I.

¹ A marxista-leninista esztétika alapjai, Kossuth, Bp. 1961. 594. o.

² Uo. 605. o.

³ Gorkij: Irodalmi tanulmányok, Szikra, Bp. 1950. 404. o.

⁴ Uo. 428. o.

⁵ Uo. 438. o.

⁶ A szeminárium tagjai: Fenyő A. Endre, Goldman György, Goldman János, Major Máté, Mészáros László, Sugár Andor, Gergely Tibor, Molnár László, Szendi-Steit Antal, Szöllősi Endre, Vilt Tibor, vezetője Vértés György, helye Vilt Tibor Vasvári Pál u. műterme.

⁷ Vértés György: Goldman György, Kézirat. MTA Irodalomtörténeti Intézet, 1959. 30. o.

⁸ Uo. 31. o.

⁹ Uo. 47. o.

¹⁰ Vértés György: i. m. 51. o.

¹¹ Dési-Huber István: A művészetről. Képzőművészeti Alap kiadványai. Bp. 1959. 60. o.

¹² Uo. 52. o.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

II.

¹ Pogány Ö. Gábor: A XX. század magyar festészete, Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp. 1959. 58. o.

² Révai József: i. m. 3-4. o.

³ Pogány Ö. Gábor: i. m. 60. o.

⁴ Uo.

⁵ Uo. Alapító tagjai Kiss Pál, Kállai Ernő, Mezei Árpád, Pán Imre; tagjai sorában ott találjuk Barcsay Jenőt, Bán Bélát, Czöbel Bélát, Egry Józsefet, Gadányi Jenőt, Kassák Lajost, Kornis Dezsőt, Martyn Ferencet, Márffy Ödönt, Schubert Ernőt, Vilt Tibort és másokat (Európai Iskola könyvtára, 3-4 sz., Művészbolt, é. n.)

⁶ Pogány G. Gábor: i. m. 60. o.

⁷ Uo. Tagjai: Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Berény Róbert, Szőnyi István, Csók István, Koszta József, Rudnay Gyula, Egry József, Czöbel Béla, Vass Elemér, Domanovszky Endre, Barcsay Jenő és mások.

⁸ Uo. 62-63. o. Tagjai: Egry József, Bartha László, Duray Tibor, Szentiványi Lajos, Csáki-Maronyák József, Benedek Jenő, Breznay József stb. (Több művész szerepel több helyen is.)

⁹ Konecsni György — közli Rozgonyi Iván Sz. M. 1956. 7. 321. o.

¹⁰ Sz. M. 1949. 1. sz. 1-2. o. (A kiállításon többek közt Domanovszky Endre, Bán Béla, Tar István, Toroczky Oswald, Szentiványi Lajos szerepeltek.)

III.

¹ Redő Ferenc: Egy időszaki kérdésről Sz. M. 1949. 3. sz. 178. o.

² Révai József: Megnyitó beszéd a Szovjet Képkiallításán Sz. M. 1949. 9-10. sz. 356. kk.

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ Somogyi József főtitkári beszámolója a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének II. közgyűlésén, Sz. M. 1955. 6-7. sz. 312. o.

⁶ Uo.

IV.

¹ „A dolgozó nép alkotmánya”. Amit az augusztus 20-i kiállításon minden művésznek tudnia kell, Sz. M. 1950. 1-2. sz. 60-61. o. Az átnyújtott témajegyzék 70 pontból állott, közülük néhányat itt közlünk mutatónak:

1. Rákosi elvtárs a Ház folyosóján beszélget parasztképviselőkkel
2. Színházi páholyban ülnek

3. Traktorállomáson felvonulnak

14. Sztahanovista munka közben X üzemen

19. Muszka et. a Moszkvába induló vonat ablakából integet

48. Készülődések Sztálin születésnapjára

49. Sztálini műszak

51. Kép a Rajk-tárgyalásról

64. Határvadászok idegen ügynököt (disszidáló tőkést) fognak el a határon stb.

Ezekhez jöttek még a szakminisztériumok témajavaslatai.

² Erre jó példa Berény Róbert kijelentése: „Mondjátok meg, mit fessek, megfestem.” (Redő Ferenc szíves közlése)

³ Révai József: Új Magyar Képzőművészet, Művészeti Alkotások, Bp. 1951. 3. o.

⁴ Szei Pál: A műfajok gazdagsága Sz. M. 1950. 9. sz. 321. kk.

⁵ Uo.

A zsáner- v. életkép (Genrebild, Sittenbild, I. Brieger szerint Bürgerliche Malerei) az életből egy konkrét, egyedi jelenetet mutat be, annak konkrétan egyedi tárgyaival és szereplőivel együtt. Lényegében a polgárság megjelenésével lép a művészettörténet színpadára; ha egyes kutatók ókori vázafestményeken és a középkor egyes alkotásain is zsánerszerű jeleneteket vélnek felismerni, ez a fogalom visszavetítése csupán. Klasszikus hazája a XVII. századi Hollandia, célja: a képeken is megörökíteni a polgárság gazdagságát, életét. Később a zsáner felöleli az élet minden területét, összes vonását — a tárgyak iránt érzett örömet éppúgy, mint a burleszket vagy anekdotikus jeleneteket. Franciaországban az abszolutizmus korában hódít teret — Németországban pedig a biedermeierrel együtt jelentkezik mint a hivatalos akadémizmus ellenlábas. Általában az élet köznapiságának kifejezése szól a zsánerképekből. Nálunk is a biedermeier korában virágzik elsősorban, Barabás, Borsos festészetében éri el legmagasabb fokát, majd a századvégi „adomázó” festészetben jut újra nagy szerephez — tekintetben Rippl-Rónai kaposvári képeiben (Piacsek bácsi-sorozat) éri el legmagasabb színvonalát. A zsáner teljes leromlását jelenti az ún. salon-zsáner (Lyka), Margitay Tihamér, Spányik Kornél, Skutetzky Döme képei. Ezek után talán érthető, ha Szei Pál örömeivel, melyben a zsáner feltámadását ünnepli, nem tudunk maradéktalanul egyetérteni.

⁶ Pogány Ö. Gábor: Művészetünk haladó hagyományai és az I. Képzőművészeti Kiállítás. Előadás a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat ülésén, ismerteteti az Sz. M. 1950. 11. sz. 459. o.

⁷ Uo.

⁸ Radocsay Dénes: Jegyzetek az I. Magyar Képzőművészeti Kiállításról Sz. M. 1951. 1. sz. 26. o.

⁹ Szei Pál: Bencze László Magyar Művészet 1948. 6. sz.

¹⁰ Radocsay Dénes: i. m.

¹¹ Rabinovszky Máriusz: Domanovszky Endre kiállításáról Sz. M. 1948. 3. sz.

¹² Rabinovszky Máriusz: Ankét az I. Képzőművészeti Kiállításról. „A művészet és az új közönség” címen ismerteteti az Sz. M. 1950. 12. sz. 467. o.

¹³ Egry Józsefnek a kiállításra küldött képét pl. csak a zsüri több tagjának erőfeszítésére lehetett elfogadtatni, de így is eldugták egy hátsó terembe a rendezés során, majd kiállítás közben, állítólag „a nagyközönség felháborodása miatt” onnan is eltávolították.

¹⁴ Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. Magvető 1964/2.

¹⁵ Révai József: i. m.

V.

¹ Révai József: i. m.

² Sz. M. 1951. 2. sz. 94. o.

³ Uo.

Külön fel kell sorolnunk a kiadott „kiállítási témákat”, mert ezek annyira mechanikusak, hogy még az akkori idők viszonyai között is kirívóak:

1. Békeharc
2. Április 4.
3. Május 1.
4. Augusztus 20.
5. November 7.
6. December 21.
7. Bányászok napja
8. Magyar-Szovjet barátság hónapja
9. Pártajtó, pártépítés
10. 5 éves terv
11. Tömegmozgalmak (Úttörő, Szabadságharcos, MHK, MNDSZ, DISZ, Szakszervezet stb.)

- ⁴ Aradi Nóra: Történeti képek a 10 éves kiállításon. Sz. M. 1955. 6–7. 247. o.
- ⁵ Szegi Pál: Magyar katona a szabadságért c. kiállításról Sz. M. 1951. 10. sz. 444. o.
- ⁶ Végvári Lajos: A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, Szabad Nép, 1951. XI. 4.
- ⁷ Aradi Nóra: i. m.
- ⁸ Révai József: Az új magyar építészet kérdései. Társadalmi Szemle, 1951. IX.
- ⁹ Horváth Márton: Megjegyzések a képzőművészeti vitához. Szikra, Bp. 1952. 57. o.
- ¹⁰ Uo.
- ¹¹ Végvári Lajos: i. m.
- ¹² Pogány Ö. Gábor: Befejezetlenség és minőség Sz. M. 1951. 12. sz. 533. o.
- ¹³ Horváth Márton: i. m.
- ¹⁴ Németh Lajos: Hozzászólás a Derkovits-vitához. Sz. M. 1956. 4. sz. 192. o.
- ¹⁵ Horváth Márton: i. m.
- ¹⁶ Genthon István: Bernáth Aurél. Művészettörténeti Értesítő, 1957. 1. sz. 8. o.
- ¹⁷ Bán Béla: Ankét a II. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Sz. M. 1952. 1. sz.
- ¹⁸ Horváth Márton: i. m. 36. o.
- ¹⁹ Pártdokumentumok az ideológiai és a kulturális munkáról. Kossuth, Bp. 1962. 121–122. o.

VI.

- ¹ A pályázaton Bán Béla, Bencze László, Bernáth Aurél, Kurucz D. István, Konecsni György, Imre István, Rákosi Zoltán és Szőnyi István vettek részt.
- ² Végvári Lajos: A földalatti gyorsvasút állomásának freskótervei. Sz. M. 1951. 10. sz. 450. o.
- ³ Uo.
- ⁴ A Szabad Nép bírálata meg is állapítja, hogy „... képzőművészetünk nem volt eléggé felkészülve egy ilyen nagyszabású kiállításra...”. Szabad Nép, 1952. V. 25.
- ⁵ A fővárosi képzőművészeti pályázat eredménye. Sz. M. 1952. 9. sz. 433. kk.
- ⁶ Pártdokumentumok az ideológiai és a kulturális munkáról. Kossuth Bp. 1962. 124. o.
- ⁷ Szegi Pál: A III. Képzőművészeti Kiállítás festményei. Sz. M. 1953. 1–2. sz. 16. o.
- ⁸ Uo.
- ⁹ Horváth Márton: i. m. 52. o.
- ¹⁰ Imre István: Beszámoló az I. Országos Képzőművészeti Tanácskozáson. Sz. M. 1953. 2. sz. 66. o.
- ¹¹ Horváth Márton: i. m. 61. o.
- ¹² Zsdanov: A művészet és filozófia kérdéseiről. Szikra Bp. 1949. 91–92. o.
- ¹³ Tóth Dezső: Kritikánk helyzetéről. Kortárs 1963. 7. sz. 1043. o.
- ¹⁴ Kiss Lajos: Élet és esztétika. Tiszatáj, Szeged, 1960. 81. o.
- ¹⁵ Szigeti József: Bevezetés a marxista esztétikába I. rész Tanácskönyvkiadó Bp. 1962. 20. o.
- ¹⁶ Fülep Lajos: A mai magyar művészetről. Csillag 1956. 6. sz. 1218. o.
- ¹⁷ Uo.
- ¹⁸ Németh Lajos: Új monumentális művészet felé. Sz. M. 1955. 4. sz. 164. o.
- ¹⁹ Uo.

²⁰ Pártdokumentumok az ideológiai és kulturális munkáról. Kossuth Bp. 1962. 54. o.

VII.

- ¹ Pártdokumentumok az ideológiai és kulturális munkáról. Kossuth Bp. 1962. 125. o.
- ² Sz. M. 1953. 5. sz. 177. o.
- ³ Uo.
- ⁴ Ék Sándor: Alakítsuk ki a képzőművészeti alkotás elvi-eszmei vezérfonalát. Sz. M. 1953. 6. sz. 244. o.
- ⁵ Uo.
- ⁶ Ék Sándor: Képzőművészetünk néhány kérdése, a szovjet és a forradalom előtti orosz festészet tükrében. Sz. M. 1954. 1. sz. 3. o.
- ⁷ Uo.
- ⁸ Szigeti Józsefnek a Társadalmi Szemle 1962. 8–9. sz.-ban megjelent cikkéből idézi és összefoglalja Klaniczay Tibor: Nézeteltérések a „nemzeti jelleg” körül c. tanulmányában. Kritika 1963. 1. sz. 22. o.
- ⁹ Ék Sándor: i. m.
- ¹⁰ Pogány Ö. Gábor: A IV. Képzőművészeti Kiállításról. Sz. M. 1954. 1. sz. 20. o.
- ¹¹ Cseh Miklós: Pogány Ö. Gábor cikkéhez. Sz. M. 1954. 2. sz. 89. o.
- ¹² Uo.
- ¹³ Uo.
- ¹⁴ Bernáth Aurél: Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Csillag 1954. 6. sz. 1314. kk.
- ¹⁵ Uo.
- ¹⁶ Genthon István: A posztimpresszionizmus. Gondolat és Képzőművészeti Alap Kiadó Bp. 1960. 3. o.
- ¹⁷ Bokor Miklós: Képzőművészetünk néhány valóban lényeges kérdéséről. Sz. M. 1954. 8. sz. 370. o.
- ¹⁸ Redő Ferenc: A posztimpresszionizmus vitájához. Sz. M. 1954. 9. sz. 428. o.

VIII.

- ¹ Czifka Péter: A Nyári Tárlat problémáiról. Sz. M. 1954. 6. sz. 245. o.
- ² Gogolák Lajos: Bencze László és Kiss István kiállítása. Sz. M. 1954. 2. sz. 86. o.
- ³ Havas Lujza: Kádár György kiállítása. Sz. M. 1954. 4. sz. 172. o.
- ⁴ Bolgár Kálmán: Bán Béla kiállítása. Sz. M. 1955. 4. sz. 191. o.
- ⁵ Uo.
- ⁶ Darvas József: Megnyitóbeszéd az V. Képzőművészeti Kiállításán. Sz. M. 1955. 1. sz. 3. o.
- ⁷ Artner Tivadar: Az V. Képzőművészeti Kiállításról. Sz. M. 1955. 2. sz. 49. kk.
- ⁸ A határozatot ismerteti a Kommunista Képzőművészek 1955. június 2. aktiválásának referátuma. Sz. M. 6–7. sz. 306–309. o.
- ⁹ Uo.
- ¹⁰ Háty Károly László: A Derkovits évfordulóra. Sz. M. 1954. 3. sz. 117. o.
- ¹¹ Körner Éva: Derkovits Gyula. Sz. M. 1955. 2. sz. 63. kk.
- ¹² Németh Lajos: Új monumentális művészet felé. Sz. M. 1955. 4. sz. 153. kk.
- ¹³ Uo.
- ¹⁴ Körner Éva: Vitaindító előadás az MSZT budapesti szervezetében a kompozícióról. Sz. M. 1955. 6–7. sz. 303–305. o.
- ¹⁵ A VI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás katalógusának előszava. Múcsarnok Bp. 1955. 7. o.
- ¹⁶ Uo.

LENIN A MARGÓN

Kernstok Károly könyvtárának maradványai közt akadt rá e sorok írója H. G. Wells „A világtörténet alapvonalai” című könyvének egy német nyelvű példányára, melyhez a művész emigrációjának utolsó éveiben, feltehetően 1925-ben jutott, legalábbis ez a saját kezűleg írt dátum szerepel kétszer is a könyvben, s ebből az évből származnak bejegyzései, melyeket a lapok szélén olvasás közben mint kikivánczozó megjegyzéseket sebtében odavetett.¹ Kernstok szellemi arcképének megrajzolásánál, magatartásának megértésénél és megítélésénél ezeket a bejegyzéseket, jól lehet számos itt felvetett gondolata cikkeiben² s kiadatlan naplójegyzeteiben³ is fellelhető, aligha nélkülözheti a kutatás, mi most mégsem ezekkel akarunk foglalkozni, hanem csak egy rajzzal, mely a 613. oldal külső szegélyén található. Ez a rajz, bár egyáltalán nem a portré igényével készült s nem az utókornak szánva, hanem saját gondolatainak mintegy képi megrögzítéséül (ilyet egyébként egy másik könyvében is találunk),⁴ tehát éppen úgy margószéli feljegyzés, mint a könyv bármelyik oldalának írásos feljegyzése, mindenki számára nagyon jól felismerhetően Lenint ábrázolja. E Lenin ábrázolást esztétikai értékétől függetlenül jelentősnek kell tartanunk, hisz a Tanácsköztársaság bukása óta — tudunkkal — első eset, hogy magyar művész, akárcsak egy skicc erejéig is, egy fölvilanás formájában, Lenin alakjával foglalkozik. Még a diktatúra ideje alatt is csak egy ember volt, tudomásunk szerint ő sem hivatásos művész, aki Lenin alakját megörökítette, gondolkunk a Tanácsköztársaság hatalmas méretű, Lenin-fejet ábrázoló plakátjára,⁵ s csak jóval később került sor egy újabb, esztétikai szempontból is jelentős Lenin ábrázolásra, melyet érem formájában Ferenczy Béni fogalmazott meg ugyancsak külföldön.⁶

Kernstok, aki a politizáló művészek sorába tartozott, már egészen korán kapcsolatba került a szocialista munkásmozgalommal, a szocializmus eszméivel, s ezeknek művészetében is hangot adott (Szocialista agitátor,⁷ Agitátor egy gyár kántinjában),⁸ kezdettől rokonszenvezve a szocialista átalakulás gondolatával, szóban is sürgetve, s amikor elérkezett az ideje, gyakorlatilag is elősegítve a demokratikus forradalmi átalakulást.⁹ Hogy Leninről mit s mennyit tudott, tanításait mikor s hol ismerte meg, nem tudjuk pontosan. Bizonyos kérdésekben elfoglalt álláspontja, melyet következetesen képviselt, arra enged következtetni, hogy Lenin tanításait sokkal korábban és sokkal jobban ismerte, mint a magyar munkásmozgalom nem egy vezetője, beleértve a legjobb elméket is. Ahogy bizonyos jelekből ítélve kénytelenek vagyunk feltételezni, hogy rokona: Porth György, a Magyarországi Szociáldemokrata Párt egyik megalapítója közelebbi kapcsolatban kellett, hogy álljon Engelszel s a legális pártszervezés mellett folytatott illegális tevékenységének módjából ítélve a századvégi orosz, közelebből a bakui munkásmozgalommal, azt kell hinnünk, hogy valamiféle kapcsolatban állhatott Leninnel is, kinek svájci működéséről Kernstok egyébként egy másik, igaz, a politikától magát egészen távol tartó rokonától is értesülhetett, aki rövid időre Lenin egyik közvetlen munkatársával került összeköttetésbe.¹⁰ Porth különben, ki a nyolcvanas évek végén Magyarországra, s

1890-ben nősült a Kernstok-családba,¹¹ melyet, mint a Kernstok-fürdő pénztárosa, valamelyest korábbról ismert,¹² ide kerülése előtt a német és osztrák mozgalomban tevékenykedett,¹³ s a család úgy emlékezik rá, mint aki megfordult volna Ogyesszában is,¹⁴ ahol ugyancsak részt vett a mozgalomban. Foglalkozásra nézve eredendően galíciai származású néptanító volt, később pincérként működött, állítólag pincér volt Oroszországban, s ezt a mesterséget folytatta később Pesten is, ahol megnyitotta „Port Arthurhoz” elnevezésű vendéglőjét.¹⁵ Beszélt németül, lengyelül és oroszul, egyik írásos forrásunk szerint lelkes, kitartó, fáradhatatlan agitátor volt, kedvelt szónok, ki magával tudta ragadni hallgatóságát.¹⁶ Mint szervező is eredményesen működött, ő szervezte meg a rutén és lengyel dolgozókat, alapította meg a Lengyel Dolgozók Önképző Egyesületét (Polen Verein),¹⁷ több nagyméretű sztrájkot szervezett, többi közt az 1897. évi nagy téglagyári sztrájkot, melyet — miként az egy időben pénzügyi nehézségekkel küzdő Népszavát — anyagiilag is támogatott.¹⁸ Kernstok ifjú korának egy részét ezzel az emberrel — kiről nagy a gyanúnk, hogy az Internacionálé megbízásából került Magyarországra — töltötte egy házban. Nagyobb méretű, a szocialista irodalom szempontjából gazdag könyvtára, melyet Kernstok is használt, és levelezési anyaga, mely fényt deríthetett volna valamelyest arra, hogy tulajdonképpen kikkel is állt közvetett vagy közvetlen szellemi s személyi kapcsolatban, sajnos, elpusztult, s így sok mindenben csak találgatásokra vagyunk utalva. A helyzetet tovább nehezíti, hogy munkájának egy részét konspirációs alapon végezte, ami egészen szokatlan a századvégi magyar munkásmozgalomban, s minthogy ennek mestere volt, csak nagyon kevés nyomot hagyott maga után.¹⁹

Nagyon valószínű, hogy Kernstok Porth Györgyön keresztül ismerkedett meg az orosz viszonyokkal (az orosz írók egyébként kedvelt olvasmányai közé tartoztak),²⁰ s került először kapcsolatba a lenini eszmékkel, mellette azonban más forrásoknak is kellett lenniük, melyek Marx, Engels után Lenin nézeteinek megismeréséhez segítettek. Nagyon valószínű például, hogy ismerte a zimmerwaldi konferencia határozatát, melyet Lenin terjesztett elő a háború jellegére és a munkáspártok magatartására vonatkozóan.²¹ Kernstok hasonló elveket vallott, s ezeknek megfelelő magatartást tanúsított a háború egész ideje alatt. Porth ekkor már nem élt, a közvetítőnek tehát másvalakinek kellett lennie, ha ugyan nem önmagától, teljesen önállóan jutott hasonló következtetésekre, mert hiszen ha következetesen végiggondolta saját álláspontját, melyet a háború előtt képviselt, nem is juthatott más eredményre, mint a zimmerwaldi konferencia. Kernstok kezdettől tisztában volt a háború imperialista jellegével, aljas, népellenes céljaival, ezért minden eszméi és gyakorlati támogatást megtagadott attól. Álláspontjában az sem ingatta meg, hogy a magyar szociáldemokrata vezetők is, köztük nem egy barátja, a nemzetközi konferencia határozatának hátat fordítva felcsaptak „honvédők”-nek. Sőt, mintha ezután csak még jobban megtalálta volna önmagát. A meglepetésből felocsúdva munkához látott, megfestette „A béke és a munka iszonya a háborútól!” című kompozícióját,²²

en und besseren Ordnung
wird, ist zumindest frag-
westeuropäischen Staaten
er begehen und am Ende
oziale Revolution gestürzt
dieser Prozeß einige Jahr-

Sie kann einen sozialen
hervorrufen, so vollkom-
römischen Reiches, und
urde ebenso langsam vor

g des eben Gesagten ist
der zweiten russischen
ahres 1917, die die Bol-
Macht brachte, am Platz
der Zusammenbruch voll-
urde nun tatsächlich der
uordnung gemacht. Man
ack — allerdings war er
ob es endgültig gelungen
sche Idee in die Praxis
Wirklichkeit bewies das



1. Kernstok Károly: Lenin. Tinta ceruza. 1925 (?)

művészi dokumentumát háborúellenes magatartásának (vajon tud-e a magyar művészet a háború első két évéből még egy ilyen nyíltan és egyértelműen háborúellenes művet felmutatni?), amikor pedig művésztársai önként siettek a frontra imperialista érdekeket szolgálni, ő mindenütt háborúellenes légkört igyekezett teremteni, különösen a Haris közti Szabadiskolában és a Japán kávéházban.²³ Nem véletlen, hogy a sovén, reakciós, háborúspárti művészetkritika őt éppúgy megpróbálta kikezdeni, mint az irodalomban Ady Endrét. A harcot, mely tulajdonképpen a Rákosi-féle támadások felújítása vagy folytatása volt a képzőművészet területén, s melynek éle Kernstok és a „Nyolcak” ellen irányult, ezúttal nem egy olyan szélsőségesen reakcionárius alak vezette s kezdetben nem olyan nyíltan, mint Ady esetében Rákosi Jenő,²⁴ hanem egy, a közvélemény szerint ma is haladónak hitt művészeti író, aki néhány évvel korábban lelkes támogatója volt a modern törekvéseknek, s 1911-ben nem épp minden lelkesedés nélküli rendezője Kernstok nagy retrospektív kiállításának.²⁵ Ez a kritikus, kiben a különben egészen más vágású Rákosiék szellemileg nagyon jó szövetségesre lelhettek, a „A Hét”-ben jelentette meg néha jelzett, többnyire azonban jeltelen, Kernstok és a „Nyolcak” ellen irányuló támadó cikkeit, a Klímt-kiállítástól²⁶ a háborús képek tárlatán²⁷ át a Szabadiskola bemutatkozásáig²⁸ minden alkalmat megragadva emberi s művészeti értékeik kisebbitésére, irányuk kárhoztatására, politikai magatartásuk ostromozására, a közhangulat ellenük hangolására, a katonai parancsnokságok figyelmének felkeltésére. „Impresszionistáink egy része — írta egyik cikkében — undort kezdett érezni, mikor kitört a háború. Ők ezzel el is intézték a nagy világeseményt. Beültek újra a kávéházukba és lesajnálták a háborút. Nem művészi dolog — szegény! Nem ér többet, mint

a három párizsi citrom formájú alma a fehér gyümölcstartó mellett a trambolinszerű asztalon. És hozzá kényelmetlen is megfigyelné. Na meg éppen megfesteni!”²⁹ A mai olvasónak sem nehéz rájönnie, hogy e sorokban személy szerint kikre történt célzás. A kritikusnak azonban sok minden mellett különösen abban nem volt igaza, hogy e művészek részéről, kik Kernstok szellemi vezérlete alatt csoportosultak a Japán kávéházban és a Haris közti Szabadiskola körül, s kik a cikkíró gondolatmenetéből következően nem voltak nagy művészek, hisz „a nagy művésznek ott a helye, ahol a nagy dolgok történnek”, azaz a fronton, ahol „nem a frontszolgálat alóli felmentés” adja meg az inspirációt, az általa említett „undor”-ral és „lesajnálás”-sal elintéződött volna a nagy világesemény. Nem intéződött el, bár ez már egymagában is komoly veszélyt jelentett a sovíniszta, reakciós, háborúspárti politikára. Tudta ezt persze ő is, ezért is tartotta szükségesnek, hogy akárcsak Szidor (*tróí álnev*) Adyval szemben,³⁰ célzást tegyen katonai bevonultatásukra: „... Mondtuk már máskor is, hogy a háború inkább használ, mint árt a piktúrának, különösen, ha a primadonnaságra hajló művész érez is valamit a katonai fegyelem jótékony hatásából.” S lám, még ők, kik az egész világ lángra lobbantásában segédkeztek, s a nemzet legjobbjainak lemeszárlását szorgalmazták: Rákosi, Szidor és társai beszéltek Adyval, Babitscal, Ignotusszal, Nyugattal, „Holnaposok”-kal, „Nyolcak”-kal kapcsolatosan herosztratoszi abnormitásról.

Természetesen Kernstok állásfoglalása több volt, ha kifele s különösen kezdetben nem is látszott tüntetően többnek és másnak, mint pacifizmus, mint egyszerű békevágy. A német — magyar imperializmus győzelmét — tudjuk — előre rettegte, de előre irtózott a cári önkényuralommal szövetséges imperialista hatalmak győzelmétől is. Tudta, hogy az imperialista háborút bármelyik fél győzelme esetén is csak imperialista béke követheti, s akár a cári önkényuralom diktálta alapon, akár a porosz militarizmus százíze szerint jön létre, ez mindennekelőtt a haladó, forradalmi erők eltiprását jelenti, mint jelentette 1849-ben a magyar szabadságharc, vagy 1872-ben a párizsi kommun leverése esetében. Kivezető útnak, mint minden nép számára, a magyarságnak is csak egy út állt rendelkezésére: a régi rendszer lehántása, a társadalom gyökeres átalakítása demokratikus alapon, akár a munkásság forradalmi eszközeinek igénybevételével is, amire mint feladatra és lehetőségre már a háború előtt is rámutatott.³¹ Kernstok tehát, mint a zimmerwaldi konferencia is, a béke kérdését elválaszthatatlannak találta a demokratikus átalakulásért folytatott harc gondolatától, s háborúellenes magatartását ez határozta meg. Különben hogy mennyire nem volt pacifista, s hogy békevágyát, háborúellenességét nem is gyávasság diktálta, mint egyik forradalmi írónkét, ki midőn a forradalom fegyveres megvédéséről lett volna szó, pacifizmusára hivatkozva (de hát akkor mégis mi szüksége volt fegyverre?) a front helyett inkább a nyaralást választotta.³² mutatja, hogy önként, senkitől sem ösztönözve és kényszerítve sietett megvédeni a forradalmat a cseh burzsoázia fegyveres támadása ellen,³³ pedig hát neki is voltak nézeteltérései Kun Bélával, ami, bár kétségtől nyilvánvalóan, de mégsem maradt ránézve következmény nélkül.³⁴

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom kitörése után természetesen már nálunk is lehetett arra gondolni, hogy a háború elején a szociáldemokrata vezetők árulása folytán részint megtevesztett, részint dezorganizált munkástömeget harcra lehessen mozgósítani az imperializmus ellen. A szovjetek — a parasztság földhöz juttatásának híre, a béke-dekrétum Magyarországra is eljutott. Kernstok sok mindenben a gyakorlatban is igazolva láthatta elveinek a helyességét. A szovjetek, a tanácsok rendszere új volt számára, jelentőségüket azonban rögtön átlátta, s már 1918-ban, jóval a Károlyi-kormány előtt szorgalmazta megalakításukat.³⁵ Bölöni szerint ő hozta Budapestre az első híreket a vidéki szovjetek alakulásáról.³⁶ A társadalmi átalakulás érdekében, nyilván most már az orszosországi példára is hivatkozva, erőteljesen folytatta harcát a feudális nagybirtok ellen, melyet föld-

osztás útján gondolt megszüntetni, mégpedig nem annyira reform-rendelet, bár ezt is sürgette, mint inkább szabad földosztás útján, azaz forradalmi módon.³⁷ Úgy tűnik, hogy kezdetben a szovjetekben is nagyobb részt ennek, a földosztásnak forradalmi szerveit látta, s ezért is szorgalmazta gyors létrehozásukat. Egyébként éppen ez a pont, a földosztás kérdése az, amely világosan elárulja, hogy a lenini eszméket figyelemmel kísérte, s ha egy sor kérdésben nem is, de ebben mélyen megértette. Naplójegyzeteiben Kun Béla politikáját bírálva és saját elveit lerögzítve kifejezetten Leninre hivatkozik: „Lenin osztott földet, Kun Béla szocializált. De hiába, én komolyan hirdetem az emberi jogokat és az anakronisztikus nagybirtok felosztását, amelyet hirtelen nem is gazdasági, de politikai okokból tartottam szükségesnek, mert nincs szabadságjog és demokrácia addig, míg rendi birtokok vannak. Gazdasági és birtok demokrácia előbb s abból fog kifejlődni a szociális demokrácia. Ezért nem voltam híve Kun Bélának.” Szükségesnek tartjuk megjegyezni, hogy a Károlyi-kormány alatt még Kun Béla is földosztást követelt, szemben a szociáldemokrata vezetőkkel, akik már ekkor is a föld szocializálása mellett foglaltak állást.³⁸ A Tanácsköztársaság alatt a szociáldemokrata álláspont kerekedett felül, ezt tette magáévá Kun Béla is, sem a magyarországi helyzetet nem értve meg eléggé, sem a lenini tanításokat, amiért később önkritikát is kényszerült gyakorolni.³⁹ Kernstok különben, kinek naplójegyzeteiből kitűnően többször is alkalma nyílt eszmecserét folytatni Kun Bélával, nem sokra tartotta a magyar munkásvezért, kinek tevédségeit a magyar reakció, például a földosztás kérdésében, sokkal előbb átlátta, mint ő maga és közvetlen környezete. Kernstok egyébként nem rejtette véka alá kritikáját, ami megmutatkozott abban is, hogy az Esztergom megyei szocializált földbirtokokat, mint egy parasztküldöttség vezetője a tárgyaláson következetesen és hangsúlyosan „primási birtokok”-nak nevezte a központi kiküldötttel szemben, aki folyvást igyekezett kijavítani, hogy azok „a Tanácsköztársaság birtokai”.⁴⁰ A küldöttség célja nyilván földosztás sürgetése volt, vagy talán már egy önként megkezdett földosztást igyekezett legalizálni, az önkényes földosztókkal szemben ugyanis már a Károlyi-kormány alatt is helyenként szigorú intézkedéseket foganatosítottak a primási s más gazdatisztekbe hirtelen vörösökké vedlett „szocialista” jószágkormányzók nem kis öröme, kiknek a Károlyi-kormány és a kommun is nem kevesebbel, mint állami tekintéllyel és széles körű agitációjával garantálta a földosztásra éhes paraszttal szemben a nagybirtok együtt-tartását.⁴¹ Hogy Kernstok földosztást akart, sőt, talán vezetett is, emellett bizonyítéknak veszzük azt a stílusa után ítélve talán 1918-ból származó tusvázlatot, melyet hagyatékában találtunk, s amely egy cövek leverését ábrázolja, a földosztás 1945 után közismertté vált szimbólumát.⁴²

H. G. Wells könyvének margóján a Lenin-fejen kívül Lenin neve is feljegyzésre került. A 317. oldalon, a „Hét évszázad Ázsiában” című fejezetben, ahol Mohamed megjelenéséről esik szó, találjuk e bejegyzést. A könyv írója itt, a 4. részben azt beszéli el, hogy Heraclius császár (610–641) mialatt a pusztulásba süllyedt Szíria rendjének helyreállításán fáradozott, miután Chosroes elhalálozott, mielőtt végleg békét kötött volna Perzsiával, egy furcsa, virágos nyelven megírt arab nyelvű levelet kapott a Damaszkusztól délre elterülő vadonból, melynek írója magát Mohamednek, isten prófétájának nevezte. Ez a Mohamed a levélben arra hívta fel Heracliust, hogy ismerje fel az egy igaz istent, és szolgálja őt. Egyéb semmi nem állott ez írásban. Nem jegyezték fel, hogy a császár miként fogadta az üzenetet. Nyilván vállat vont és vidáman elmosolyodott. De Ktezifonban már többet tudtak e Mohamedről. Az a hír járta, hogy egy unalmas, hamis próféta (Kernstok ezt a sort aláhúzta: „er sei ein lästiger falscher Prophet”), aki a királyok királya ellen lázította Yement, Dél-Arábia gazdag tartományát. Kavadhott, aki atyját, II. Chosroest letaszította trónjáról és megölte, s most a perzsa haderőket igyekezett újjászervezni, ez a jelenség sokat foglalkoztatta. Ugyanazt az üzenetet kapta ő is, mint Heraclius. Őt azonban elfutotta a harag,



2. Kernstok Károly: Földosztás. Tusvázlat. 1918 (?)

a levelet darabokra szaggatta, a futár arcába vágta és elzavarta a futárt. Kernstok ehhez a részhez, abban a fejezetben, melyben a rajz is van, nagyjából az aláhúzott sorokkal kezdődően jegyezte fel a következőt: „Érdekes, hogy ma, 1925-ben, a moszkvai kormány üzeneteit Londonban éppen így kezelik. Vajon a jövő nagy integrálója — hódítója — Lenin nevében fog-e megjelenni?” Hogy Kernstok a szovjet vezetőkről, köztük Leninről is, más véleményen volt, mint a könyv írója, két további megjegyzés mutatja. Egyik helyen, ahol H. G. Wells ezt írja: „Több jel vall arra, hogy a bolsevik diktátorok már 1918-ban és 1919-ben belátták volna, hogy téves útra tértek és kormányzati módszerüket a hirtelen megváltozott helyzethez igazították volna. Szűk látókörű és doktrinér emberek voltak...” Kernstok ezt az utóbbi megjegyzést („Sie waren kurzsichtig und doktrinär...”) szintén aláhúzta és egy lapszélre vetett felkiáltójellel megjelölte olyan formán, mint aki nem ért egyet a megállapítással. Azt a heroikus küzdelmet ugyanis, amelyet ezután maga H. G. Wells ecsetel, szűk látókörű doktrinérekkel, jöllehet ő is elismeri, hogy „akadt köztük erős képzeletű és hajlékony értelmű ember is”, világos, hogy végbeinni nem lehetett. A szovjet nép e legnehezebb küzdelmeit megörökítő részeket a művész egyébként egy vonallal végig megjelölte, s följük a felkiáltó jellel szembeni oldalra ezt írta fel: „Érdekes így komprimáltan áttekinteni, azt a történeti erőt elképzelni, amely ekkora erő kifejtésre képes volt.” A felkiáltójel tehát ezzel a mondattal pontosan megkapta értelmét.

A Lenint ábrázoló rajzot két lappal előbbre találjuk, ott, ahol H. G. Wells a társadalmi fejlődés várható útjairól beszél, két lehetőségét látva a jövő fejlődésnek. „Elke-

rülhetetlen — írja itt —, hogy az életmódnak az az új, magasabb színvonala, amelyet az utolsó század technikái forradalma lehetővé tett, általánossá ne váljék, vagy a társadalmi rendnek szét kell hullnia.” Kernstok ezt a mondatot is aláhúzza, csakúgy, mint Wellsnek egy későbbi gondolatát, melyet azonban megkérdőjelezett és felkiáltójellel is ellátott, mint amivel nem ért egyet: „Úgy véljük, hogy Nyugat-Európában, de még inkább Amerikában a művelt, vagyonos és befolyásos osztályoktól függ, hogy a fejlődés melyik útra tér.” És ezután következik a két út rövid vázolója: az első út sok áldozatot követel, különösen a vagyonos emberektől, ez lényegében a kapitalizmus békés belenövésének elmélete, a másik út talán hosszú korszakokon keresztül vezet, sok pusztulással és vérontással jár, és kétséges, hogy a dolgoknak új és különb volta ezen az úton, azaz a forradalom útján elérhető-e. Ezt az utat, amit a bolsevikok jártak az 1917-ben kitört forradalom óta, vázolja aztán a szerző a fejezet itt kezdődő második részében, melynek élére a Lenin-fej került, mintegy válaszként a megkérdőjelezett Nyugat-Európával és Amerikával kapcsolatos első utat jelentő H. G. Wells-i elgondolásra.

A rajz a forradalmi út vezérét örökíti meg. Nem élet után, Kernstok nem látta Lenint, nem is kéznél levő előképek alapján, ilyenekkel ugyanis az olvasás pillanatában aligha rendelkezett, hanem úgy, ahogy az olvasmány hatására talán egy régen látott fotó vagy plakát emléke nyomán felmerült lelkében, természetesen már a maga gondolati és érzelmi világához hasonított formában. Fantáziakép ez inkább, bár így is eléggé portrézerű,

amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy az ábrázoltat már első pillanatra mindenki felismeri. A magas homlok, a nagy koponya, az élesen metszett profil határozott, világos észjárású gondolkozóra vall, az előrefeszülő fej a nyitott szájjal, az előrefújt lobogó hajjal a forradalmi tűzben hevülő, a tömegeket az új rendért harcba vinni tudó s akaró, elszánt néptribun érezteti. A lendület, a makacs elszántság talán már túl is van exponálva kissé a megszállottság, a fanatizmus irányába, ahhoz azonban, hogy mindazt, amit a szovjet nép élén az új világ rendjéért véghez kellett vinni, hogy végigvihető legyen, talán szükség is volt erre a már-már fanatizmusnak tetsző hitre. Ennek ábrázolása egyébként nem új Kernstok művészetében. Ezt a fanatikusnak tetsző hitet, mely sokat foglalkoztatta „Utolsó vacsora” című kompozícióiban is, már ott találjuk első nagyszabású művén, az „Agitátor egy gyár kántinjában” című alkotásán, melynek agitátora ugyanazért az új, szép, elkövetkezendő rendért küzdött, mint Lenin, s ugyanazért az ember testvériesülését szolgáló életért, melyet H. G. Wells poétikusan így jellemezett: „A világegyetem tanítómesterének, az embernek vezetése alatt az egységes, a fegyvermezett, az atomok titkos erejével és a tudásnak eddigélmunkában sem remélt fegyverzetével vértezett, örökké elhaló meg újra születő, örökké friss és örökké sóvár élet hamarosan úgy megveti lábát a földön, hogy birodalmát a csillagokig terjeszti ki.”⁴³ — „Úgy van, úgy legyen, úgy lesz” — írta e sorokhoz a művész a maga fanatikus hitét eláruló megjegyzéseit.

Horváth Béla

JEGYZETEK

¹ H. G. Wells: Die Grundlinien der Weltgeschichte. A könyv címlapja és elejéből néhány oldal hiányzik, könyvészeti adatai így nem állapíthatók meg. A könyv jelenleg H. F. K. gyűjteményében. Kernstoktól származó fontosabb bejegyzések a 12, 13, 26, 39, 41, 44, 46, 47, 95, 135, 177, 227, 249, 250, 254, 257, 265, 276, 279, 293, 302, 303, 317, 350, 380, 384 (rajz), 410, 420, 426, 462, 470, 471, 488, 511, 516, 591, 599, 613, 615, 617, 645 és a fedélap hátsó belső oldalán.

² Kernstok Károly írásai. Összegyűjtötte, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Horváth Béla. (Kézirat.)

³ Hagyatékából előkerült erősen töredékes naplójegyzetei H. F. K. gyűjteményében.

⁴ Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München 1923. I. k. előlapján. H. F. K. gyűjteménye.

⁵ Lenin — 1919. 188 × 126 cm. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár. Kiállítva: Magyar Plakát-történeti Kiállítás, Múcsarnok 1960.

⁶ Lenin arcképe balra. Hátlapon: három fegyveres katona, a földön egy sebesült. Felirat: Október 1917—1927. Bronz, 70 mm. Wilde Ferenc tulajdona.

⁷ Olaj, fa. 81 × 64,5 cm. Jelezve jobbra fent: Kernstock Károly. — H. F. K. gyűjteménye.

⁸ Olaj, vászon. 169 × 220 cm. Jelezve jobbra lent: Kernstock Károly 897. M. N. G. I. sz.: 1528.

⁹ Horváth Béla: Kernstok, a demokratikus forradalmár. Esztergom Élvapjai 1960. 105—115. o. Ua.: Megjegyzések Dévényi Iván „Kernstok Károly életútja” című cikkéhez. Művészettörténeti Értesítő, 1961. 225—230. o.

¹⁰ Trautsch József szóbeli közlése.

¹¹ Porth György haláláról kiadott gyászjelentés adatai alapján. Gyászjelentés Trautsch József tulajdonában.

¹² Trautsch József szóbeli közlése.

¹³ Horváth Béla: Szocialista agitátor — Kernstok Károly ismeretlen festménye. (Kézirat.)

¹⁴ Trautsch József és Pető Kornél szóbeli közlése.

¹⁵ A vendéglo a Kernstok-féle Hársfa utcai ásványvasas fürdőben működött.

¹⁶ Nekrológ Porth Györgyről. Újságkivágás ismeretlen lapból. Szerző tulajdonában.

¹⁷ Horváth Béla: Megjegyzések Dévényi Iván „Kernstok Károly életútja” című cikkéhez. 225. o.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Konspirációs tevékenységének fedezésére szolgált a Kernstok-fürdő és az itt megnyitott „Port Arthurhoz” elnevezésű vendéglő is.

²⁰ Kernstok kedvelt ifjúkori olvasmányai közt említi egy helyütt Tolsztojt (Horváth Béla: Kernstok Károly dokumentumok Bp. 1961. 273. o.), egy más helyen Turgenyevet (Kernstok Károly írásai. Összegyűjtötte, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Horváth Béla). Emigrációjában és az ezt követő időben Dosztojevskij Karamazovja tartozott kedvelt olvasmányai közé. Az orosz irodalom szeretete Trocsányi Zoltán szerint később sem szűnt meg.

²¹ Lenin: Válogatott művek. Szikra 1949. II. köt. 36, 39—40, 465—466, 728, 1034. o. Lenin Művei XVIII. köt. 3. kiadás. 412—15. o. (Oroszul.)

²² Tempera, papír, 210 × 206,5 cm. Jelezve jobbra lent: Kernstok Károly 915. Ismerteti: Horváth Béla: A béke és a munka iszonya a háborútól. — Kernstok Károly mozaik kartonja. Művészet, III—1962. I. sz. (január) 7—8. o. Reprodukálva: Uo. 7. o.

²³ Vedres Márk szóbeli közlése.

²⁴ Ennek az irodalmi harcnak dokumentumait lásd: Az Ady—Rákosi-vita (Egy irodalmi per aktái 1915—16-ból). Debrecen, 1940.

²⁵ Kernstok Károly retrospektív kiállítása a Művészházban 1911. november—december.

²⁶ R. M.: Klimt. A Hét, 1918. 6. sz. (febr. 10.) 91. o.

²⁷ N. N.: A budapesti háziezred festőinek képkiallítása. A Hét, 1918. 3. sz. (jan. 20.) 46. o.

²⁸ N. N.: Szabad iskola. A Hét, 1918. 24. sz. (jún. 16.) 378. o.

²⁹ N. N.: Képek a harctérről. A Hét, 1918. 22. sz. (jún. 2.) 346. o.

³⁰ Szidor: Herosztratosz-irodalom. Budapesti Hírlap, 1915. nov. 16.

³¹ Kernstok Károly: Történelmi napok. Idézi: Horváth Béla: Kernstok, a demokratikus forradalmár. Bp. 1960. 108. o.

³² Az író nevét kiméletből helyesebbnek tartjuk elhallgatni. Ez esetben különben is a típusra s nem a személyre kívántunk utalni.

³³ Kernstok Károly naplójegyzetei. Kézirat. H. F. K. gyűjteménye.

³⁴ Horváth Béla: Megjegyzések Dévényi Iván „Kernstok Károly életútja” című cikkéhez. 228. o.

³⁵ Márffy Ödön közlése. Ilyesféle ténykedéséről emlékezett meg Kernstokék házfőnökje, Prenker Mária is.

³⁶ Bölöni György: Vörös lobogó. Pirkadása a magyar égnek. Szépirodalmi Könyvkiadó 1959. 37—38. o.

³⁷ Prenker Mária szerint ezekkel a szavakkal biztatta a nyerges-
újfalusi parasztokat: „Vegyétek el a földet, ne dolgozzatok a papok-
nak, uraknak, legyetek a magatok urai!” — Egyébként az Országos
Radikális Párt 1919. febr. 5- és 8-i ülésén a földbirtokreform hala-
dékaltan és erélyes végrehajtását követelte (Csécsy Imre
közlése).

³⁸ Juhász Nagy Sándor: A magyar októberi forradalom törté-
nete. Cserépfalvi 1945. 394. o. Mód Aladár: 400 év küzdelem az ön-
álló Magyarországért. Szikra 1951. 398. o.

³⁹ Mód Aladár: i. m. 417. o.

⁴⁰ Kernstok Károly naplójegyzetei.

⁴¹ Mód Aladár: i. m. 403. o. Jóllehet a Károlyi-kormány feb-
ruár 16-án kihirdette „a földművelő nép földhöz juttatásáról” ren-

delkező 1919. évi XVIII. néptörvényt, ez a földreform soha nem ment
foganatba, mert a szociáldemokraták és kommunisták annak keresz-
tülvitelét ellenezték és megghiúsították. A feudális nagybirtok fel-
számolását különféle okok miatt tehát sem a Károlyi-kormány, sem
a kommün nem tudta végrehajtani, ezzel mindkettő saját helyzetét
gyengítette, s megkönnyítette, hogy az ellenforradalom gyors res-
taurációt hajthasson végre, minthogy a nagybirtokot lényegében
konzerválta.

⁴² Tus, papír. 16,5 × 9,3 cm. Jelzés nélkül. Kernstok Károly
hagyatékából. H. F. K. gyűjteménye.

⁴³ H. G. Wells: i. m. 645. o. Az idézett részt Kiss Dezső fordításá-
ban adjuk. H. G. Wells: A világtörténet alapvonalai. Genius 1925.
668. o.

Hosszú lappangás után nemrég került elő magántulajdonban Kernstok Károly „Este” című képe,¹ melyet „Hazafelé” címen is említ az irodalom.² A festmény a Műcsarnok 1902–3-as Téli Kiállításán szerepelt először,³ újra a művész retrospektív kiállításán 1911-ben,⁴ miközben színes reprodukciója is megjelent a Könyves Kálmán Rt. kiadásában,⁵ ami azt mutatja, hogy már 1904 körül nagyobb népszerűsége számíthatott, vagy talán már annak is örvendett. 1911 óta azonban, jóllehet a kritika részéről ekkor is, korábban is jó fogadtatásban részesült,⁶ kiállításokon nem szerepelt, a művész gyűjteményes kiállításain sem,⁷ aminek oka nem lehetett más, mint hogy időközben vagy elkallódott, vagy a kiállítók számára nem hozzáférhető helyen (esetleg külföldön) őrizték.

A kép keletkezési idejét az irodalom, nyilván a bemutatás évét véve alapul, hisz a festményen dátum nem szerepel, 1902-re helyezi,⁸ s Gerő Ödön például abból az aspektusból ítéli meg, hogy egy problémáiban olyan ellentétes, sőt, mint írja, ellenséges képpel szerepelt együtt, mint az „Anyá és gyermeke”,⁹ mellyel szerinte egyidőben készült.

A kép problematikája tulajdonképpen ezzel, a datálás problémájával kezdődik. A mű megítélésünk szerint néhány évvel korábban kellett, hogy keletkezzék, olyan sajátosságokat mutat ugyanis, amelyek 1902-ből csak nehezen, viszont egy korábbi időpontból, pontosabban 1899-ből, melyre mi keletkezési idejét tesszük, nagyon jól megindokolhatók.

A kép, mint az eredeti címében és címváltozatában is kifejeződik, tulajdonképpen hangulat-kép, melynek tartalmát azonban egyik címadás sem fejezi ki pontosan. A „Hazafelé” azért nem, mert nem utal a hangulatra eléggé, az „Este” azért nem, mert valójában nem esti, hanem alkonyati hangulatábrázolásról van szó. A lényeghez mindenesetre ez utóbbi elnevezés áll közelebb, bár sem ez, sem az előbbi nem tudja még csak megközelítően sem visszaadni sem a kép tárgyát, sem a kép tartalmát. Az alkonyati hangulatot árasztó festmény egy hazafelé tartó napszámos házaspárt ábrázol a Duna partján. A lenyugvó nap rőt sugaraitól megvilágított két alak fáradt, nehéz léptekkel halad a kép előterében a keskeny partszegélyen, mely mögött szinte tóvá szélesedve öblösödik ki a lassú hömpölygésű, hatalmas folyam kékesen csillogó, szélteben-hosszában nagy távlatokat mutató felületével. A kép háttéri lezárását a folyó túlsó partján húzódó, balról jobb fele fokozatosan emelkedő, alacsonyabb dombvonulat adja kék, kékeslila és legmagasabb pontján kékesbarna színeivel. A sötét tónusú, nehéz vízpárával átitatott táj fölé magas, világos ég borul sárgával élénkített könnyű krómzöldjével, lent a bal oldalon a víz és part felett úszó indigós felhőivel. A két alak balról jobbra halad, ellentétes irányban a víz áramával. Elöl az asszony, meggörnyedve a hátára vett alvó gyermek súlya alatt, mögötte a férfi a nehéz munkától kimerült ember fáradt, bizonytalan, imbolygó lépteivel. Napbarnította bőrüket vörösbbe vonja az alkonyi pír, meleg ragyogással emelve ki az anya nyakszirtjére bukó, felénk forduló, szunyókáló gyermekfejet, tompábban a felnőttek arcát s a fedetlen testrészeket, helyenként

többnyire mélyebbre hangolva egyes ruhadarabokat vagy ruharészleteket. A keskeny, lapályos, úttalan partszegély sötétzöldben játszik, pigmentből és zöld földből összeróva, okkerekétől megtörve s a haladás irányában alig észrevehetően kivilágosítva, a talaj jellegének megfelelően kissé darabosan, egyenlőtlenül megdolgozva. A vízen és a partokon nehéz, páradús, indigós atmoszféra uralkodik, lent sűrűbben, felfelé finoman eloszolva, baloldalt a párák sötét felhőkké érlelve, egészen fent tiszta, derült éggé magasodva.

A kép azok közül a képek közül való, amelyekben a művészet az emberi szolidaritást vallja, anélkül azonban, hogy pusztán irodalmi irányzatosságra merülne lemondva akár egy pillanatra is a tisztán festői eszközökkel való hatniakarásról. „Ez a kép a proletárvilág fölajdulása” — írja róla Gerő s ugyancsak ő, aki kiemeli, hogy ez a kép ugyanakkor mennyire színekben és fényben való gyönyörködés, mennyire tisztán festői problémamegoldás, ha még bőven is akad rajt rajzbéli fogyatkozás.¹⁰ A kép, melyen szinte a litteratus célzatosságig elmegy a művész a téma komorrá hangolásában, a munkaállattá lett ember dokumentuma. Ezek a fáradtan, roskadva baktató robot-emberek a Millet- és Meunier-alakok édestestvérei, s az a kékes, ködös alkony, nehéz, fojtogató, vízpárás levegőjével a vegetálásba taszított munkás minden javának, jogának szimbóluma. A képben, melyet nagy egyszerűsége, színeinek melegsége, finomsága, levegőjének virtuóz megfestése, alakjainak erős nagyvonalúsága, megkapó jellemzetessége, hangulatának megkapó ereje s mélységes tartalmának abszolút piktúrai kifejezése Kernstok egyik legjobb képévé avat, a művész nagyszerűen érezteti egy nyári naplementének minden csüggött fáradságát. A hazafelé ballagó proletárcsalád férfi-alakját Gerő Ödön a Meunier-alakok édestestvérének látja, formáiban Kelp Anna Millet-hez kapcsolódónak véli, érezve persze ő is azt a világnézetből eredő felfogásbeli különbséget, mely e képet Millet alkotásaitól elválasztja, megjegyezvén, hogy Kernstok mintha a szocialista szemével nézne, majd így folytatja: „Hazafelé tartó munkásai csak fáradt vándorai a földnek, mely kenyerüket adja, nincsenek összeforruva azzal az életet adó munka egybeforrasztó erejével.”¹¹ Gerő Ödön a figurában megnyilatkozó szellemiség láttán méltán hivatkozhat Meunier munkás- vagy paraszthalakjaira, mint ahogy formai szempontból igaza van Kelp Annának is a Millet-re való utalással, ha mondatának második részével már nem is tudunk mindenben egyetérteni. Kernstok, kit 1898 és 1899 nyarán mindkét francia művész piktúrája s Meuniernek szobrászata is élénken foglalkoztatott,¹² bőven merített mindkét mester művészetéből, Millet-től inkább formailag, kerülve annak gyakorta megnyilatkozó, nemegyszer vallásos érzéstől áthatott szentimentalizmusát, Meunier-től inkább a szellemiséget illetően, elmélyítve azt egészen az agitatorikus irányzatosságig. Hiba lenne azonban azt hinni, hogy e két mesterrel aztán ki is merültek a Kernstok-kép forrásai. A festménnyel kapcsolatosan még más művészekre is hivatkozhatunk: az alakok, elsősorban a férfi-alak mozdulatát illetően Masaccióra, a színadás és világítás tekintetében pedig Peter Paul Rubensre. Első pillanatra talán furcsának hat e két

művészre való hivatkozás azok számára, akik a fiatal Kernstokban csak a naturalista iskolázottságú művészt látták, a szakirodalomban eddig nem is történt rájuk való hivatkozás korai, 1900 előtti műveit illetően, pedig velük való kapcsolata már ekkor kimutatható és rája gyakorolt hatásuk már ebben az időben megállapítható. Rubens hatása e képet illetően elsősorban a színezésben nyilvánul meg, itt mindenekelőtt arra a világos, sárgászöld égre gondolunk, mely csaknem teljesen ugyanaz, mint a flamand művész „Búcsú” című képének füves talaja,¹³ és azokra a kékeslila árnyalatokra, melyek a víz fölött helyezkednek el, erősen emlékeztetve a „Leukippos leányai elrablása”-nak kékeslila felhőire.¹⁴ Az alakok rőt megvilágításában ugyancsak a „Búcsú” hatását érezzük, a merész tűzvörösekben azonban a fiatal Kernstok — úgy látszik — a nagy mestert már nem merte követni, színeit az egyébként Rubenstől és Van Dycktól is kedvelt tompább tűzű velencei vörösré hangolta át.¹⁵ A színadásban és világításban mutatkozó rendkívül szoros kapcsolat arra figyelmeztet, hogy Rubens hatásával esetleg más vonatkozásban is számolnunk kell, s például nem lehetetlen, sőt, nagyon valószínű, hogy az „Este” tematikailag is tőle, s nem Millet-től vagy Meunier-től inspirálódott. Túl azon a lehetőségen, hogy Rubens hangulatábrázolásai általában hatással lehettek az ekkoriban hangulatok megörökítésén fáradozó fiatal piktorra,¹⁶ egészen konkrét példára gondolunk, a flamand művész „Hazatérés munkából” című képére,¹⁷ melynek inspiratív szerepét más, igaz, későbbi Kernstok-alkotásokon is megmutatkozni látjuk.¹⁸

Rubens piktúrájával Kernstok már Münchenben kapcsolatba kerülhetett, Párizsba jutva a vele való kapcsolat csak még jobban elmélyülhetett. Hatását azonban ekkor még nem annyira színben, mint inkább formában érezzük, ami persze nem jelenti azt, hogy színben is ne hathatott volna erőteljesebben, a Párizsban kiállított s „mention honorable”-t nyert „Leányarckép”, mely különösen szép koloritjával tűnt ki, ezt a feltételezést minden további nélkül megengedi.¹⁹ Mégis, erőteljesebb színbeli hatásra csak később, azután, hogy lemásolta Rubens „Fourment Helén és gyermekei” című képét, azaz 1898-tól gondolhatunk,²⁰ amiben viszont a mesteriskola vezetőjének, Benczúrnak is meglehetett a maga továbbbővítő szerepe, ki mindig is előszeretettel támogatta növendékeit abban, hogy Rubens piktúrájával minél alaposabban megismerkedjenek. Az „Este”, bár színadásában nem a lemásolt „Fourment Helén és gyermekei” című képhez kapcsolódik, hanem a „Búcsú”-hoz, azt mutatja, hogy csakis olyan időben készülhetett, amikor Rubens színei még egész elevenen éltek a fiatal művészből. Minthogy a „Búcsú”-t is a Louvre őrzi, ahol Kernstok néhány hónapon át a másolatot készítette, minden okunk megvan annak feltételezésére, már csak amiatt is, hogy a másolás más Rubens-képek behatóbb ismeretét is igényelte, hogy alaposan tanulmányozta a „Búcsú”-t is, melynek festői tanulságait hazatérte után rögtön értékesítette. Az alkonyat vagy a hazatérés, az „Este”-nek e két főmotívuma Kernstok piktúrájában 1899-ben már nem új motívumként jelentkezik, 1897-ben és 1898-ban már cím szerint is megfestette mindkettőt,



1. Kernstok Károly: Este. 1899 (?) Magántulajdon



2. Kernstok Károly: *Munkából* (1901?) Magyar Nemzeti Galéria

az előbbi „Hazatérők”,²¹ az utóbbit „Napnyugtakor”²² címmel, s hogy a hazatérés motívuma, mégpedig bizonyos mértékig a „Munkából” című kép két férfialakjához közelálló megoldásban 1899-ben is foglalkoztatta, mutatja egy nemrég előkerült kis rajzvázlat,²³ mely egyúttal felveti annak kérdését is, hogy a „Munkából”²⁴ esetleg nem 1901-ben, hanem egy-két évvel korábban keletkezett, s a rajt látható dátum, miként a „Szilvaszedők”-ön²⁵ is, későbbi eredetű, s feltehetően a festmény eladásakor került fel a képre. Ám úgy véljük, hogy ennél is fontosabb az a rokonság, mely például az „Este” férfi-alakját

az 1898-as „Őszi munka”²⁶ című festmény férfi-alakjához kapcsolja, mindenekelőtt a modellazonosság, ami szembe-tűnő, aztán az előtér megmunkálásának hasonló módja, és végül a két kép egészének felfogásában megmutatkozó erős hasonlóság. Az „Őszi munka” mellett az „Este” sokkal inkább elképzelhető, mint az 1901- és 1902-ben készültek, például a „Lányok és egy félkegyelmű”,²⁷ a „Kati a tornácon”,²⁸ a „Lányok a tornácon”²⁹ vagy a „Szilvaszedők” szomszédságában. Ezeknek a képeknek már nem az esti vagy az alkonyati hangulat megörökítése a problémájuk, hanem a déli vagy délutáni verőfény ábrá-

zolása, szociális értelemben vett mondanivalójuk is más, és szemben a századforduló előtti kompozíciókkal — kivéve a „Szerlem” című képet³⁰ — valami idillikus társadalom- és természetsemleket jellemzi őket.

Az „Este” férfialakjának mozdulatával kapcsolatosan Masaccio hatását említettük. A lépő mozdulat, a súlyos lábemelés, a lábak elhelyezése, a bizonytalan egyensúly, a felső testhez képest megnyúlt alsó végtagok az említett művész „Kiűzetés a paradicsomból” című freskójelentére emlékeztetnek a firenzei Brancacci-kápolnában, sőt, mintha az asszony előre- s lehajló fejmozdulatát is innen, éspedig Ádám alakjáról kölcsönözte volna a fiatal művész. Véletlen egyezésről lenne szó? Aligha. Túl azon a szellemi rokonságon, mely a két alak súlyos vonulásában kifejeződik, a két láb íve, külső és belső oldalának vonalvezetése, az előre irányuló bal láb, a kifelé forduló jobb, a combok és alsólábszárak görbülete olyan részletegyezéseket mutat, melyeket nem tekinthetünk véletlennek. De hát láthatta-e a művész a Brancacci-kápolna freskósorozatát? Semmiféle adatunk nincs arra, hogy 1900 előtt Olaszországban járt volna, első itáliai útját ő maga nem jelöli meg pontosan,³¹ Bárdos Artúr szerint 1900-ban jutott először a művészet klasszikus földjére,³² azt azonban, hogy érdeklődése csak ezután fordult volna az olasz reneszánsz művészei felé, mégsem állíthatjuk, és azt sem, hogy ekkor került volna a klasszikus művészet varázskörébe. Az igaz, hogy Tizian és Michelangelo ekkor és itt, ez ősi miliőben nyilatkoztak meg számára, de hogy velük kezdődött volna a klasszikus művészet megértése, s érdeklődése tőlük haladt volna fokozatosan visszafelé a praeraffaeli, majd a még régebbi idők művészetéig, mint Bárdos Artúr írja,³³ nem állja meg helyét. Kernstoknak már Párizsban kapcsolata volt a reneszánsz művészetével, sőt, az ókoréval s az ennél is régebbi, őseurópai művészettel. Ezt a tényt írásaiból

csakúgy dokumentálhatjuk, mint művészetéből. Egyik előadásában müncheni, majd ezt követő párizsi tanulóéveiről így vallott:

„München akkor különösen sötét hely volt (ma is az), egy pár helyi nagyság, Stuck, Lenbachék, ráfeküdtek a város művésziskoláira és ifjúságára, csak néha-néha jöttek nyugatról hírek és ideálok és azok sem az igaziak. Manet-ről, Renoir-ról, Puvis-ről semmit sem hallottunk, az angol praeraffaeliták és a Bastien-Lepage-i szürke naturalizmus voltak azok az üstökösök, akik néha-néha a mi világunkra rávetették fényüket.

Rossz hely volt, a sörtől kábult nyárspolgári élettempó magához vonta le az idegenből való ifjúságot is, s bár a látszata, sok kiállítási helyisége, Kunsthandlerei, hatalmas akadémiái palotája tényleg megvolt s ők Isar-Athénnek is hívták, a szelleme, az hiába, nem pezsgett, utánérző volt és nem is olyan viharos, mint amilyen a mi Pestünk szokott lenni. A Salvator-sörök kábulatában nem látták meg a kor stílusreformtőinek igazi hőrozsait. A Pinakotékában nem volt David, nem volt Ingres, nem volt Géricault, nem volt Courbet, nem volt Manet, nem volt Puvis de Chavannes, nem volt Renoir, Daumier. Voltak svédek, svájciak, angolok (nem Constable), lengyelek, de ezek nem jelentettek semmit. Éreztem, itt valami nem jól van s egyéves tartózkodás után reményekkel teli Párizsba vitt az utam.

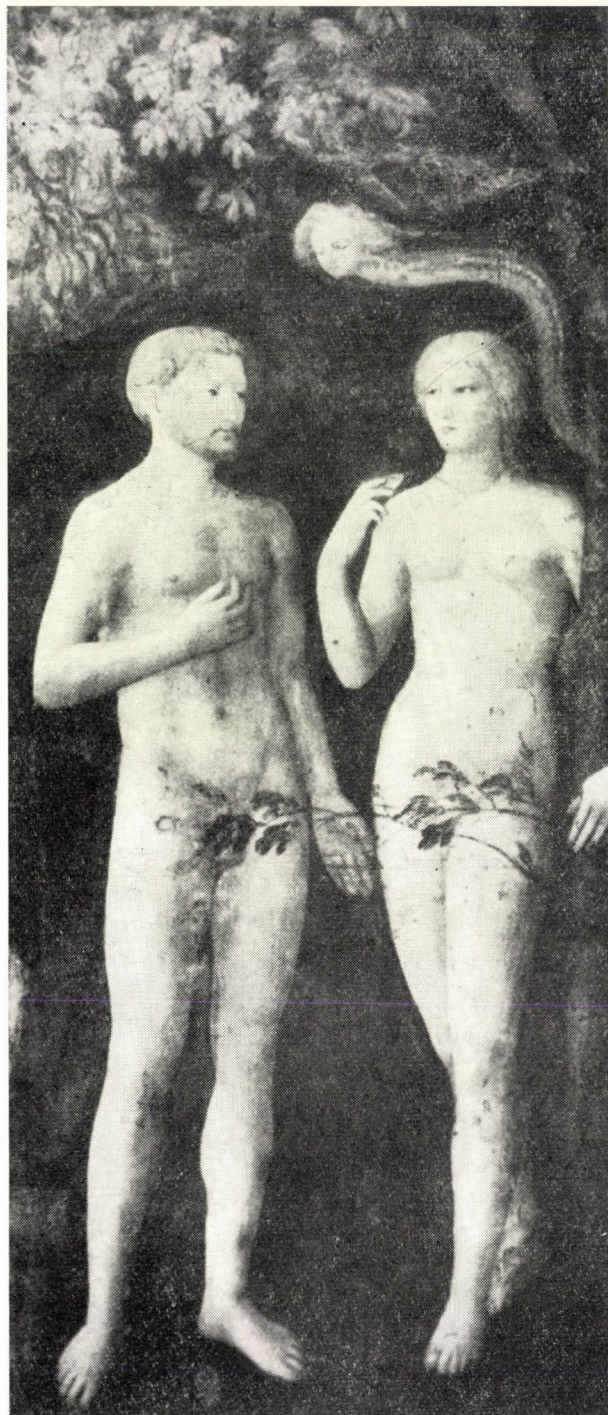
Párizs, ó, az más volt! A levegője is más volt; az életnek a nagy szellemét lehetett érezni. Az iskola itt sem volt jobb, de minden más; Louvre, Luxembourg, Cluny, Guimée, Durand Ruel fürdőszobájában a fogpaszta fölött is Manet-ek, Renoirok lógtak és a Chat noirban Toulouse-Lautrec plakátok, s megjött Gauguin Tahitiből, Zola ellen harcot hirdettek a Rose Croix, Van Goghról suttogtak, Puvis akkor fejezte be a Panthéont, Delacroix-kiállítás volt George Petit-nél. Itt is nagy viták,



3. Kernstok Károly: Őszi munka. 1898. Magyar Nemzeti Galéria



4. Masaccio: *Kiűzetés a Paradicsomból.* Firenze, Brancacci-kápolna



5. Masolino: *Ádám és Éva a Paradicsomban.* Firenze, Brancacci-kápolna.

a Deux Magots kávéház teraszán. Mindennap agyonütöttük a reneszánszt, mindennap feltámasztottuk a gótikát. Az avignoni sírbatétellel vertük fejbe Buonarroti Jeremiását, a Cluny Madonnáival Tizian dogéit. Ó, ifjúság! Művészi talajunk még semmi sem volt, de repülni azt tudtunk káprázatos könnyedséggel és szédületes vakmerőséggel.

A mi kis életünkön túl érlelődött, a mi kis tapsaink és lelkesedéseink szerény hozzájárulásával is az a művészeti felvonulás, amely a múlt század nagy művészeinek

meghozta a nagy népszerűséget, a nagy sikert s művészi stílusuknak teljes elismerését.

Jómagamban lassan-lassan elhomályosodtak a színcsodák emlékei s kialakult a feladat elképzelésénél a rajz elsőbbségének érzése. Bár mindennap agyonütöttük a reneszánszt, mégis egy-egy Pollaiuolo-rajz, az mégis csak valami és Rembrandt is rajzolt s a görög kupák és vázák, Dourris és Euphronius az is valami. És a japánok fenemód érdekesek és valamelyik illusztrált újságban az altamirai haldokló bölény."³⁴

E vallomást, mely különben rávilágít arra is, hogy miként kerülhetett kapcsolatba az említett Masaccio-freskóval – úgy ugyanis, mint az altamirai haldokló bölénnyel, azaz reprodukcióban –, szervesen egészíti ki egy 1895-ben Párizsban készült rajz, mely nemrégiben került elő a művész hagyatékából.³⁵ Ez a rajz, mely egy ifjú aktját ábrázolja, felfogásában, vonalvezetésében teljesen azonos a Brancacci-kápolna freskósorozatának Masolinótól származó paradicsomi jelenetében ábrázolt férfi: Ádám alakjával. A kapcsolat tehát, akár reprodukciókon, akár a Louvre-ban őrzött rajzokon keresztül is teremtdőtt meg a Brancacci-kápolna freskóival, 1895-ben már minden kétséget kizáróan megvolt, és tanulságai, ha egészen gyengén is, és nagyjából eltakarva az uralmon levő stílus: a naturalizmus generáltaftjától, de érvényre jutottak már Kernstok olyan korai munkáján is, mint az 1897-ben festett „Vontató hajósok”.³⁶ Természetesen hiba lenne, ha a két műnek, az „Este”-nek és a „Kiűzetés a paradicsomból” című jelenetnek csak a formai összefüggéseit látnánk, és nem vennénk észre, vagy figyelmen kívül hagynánk azokat a mélyebben fekvő összefüggéseket, melyek tartalmi vonatkozásban jutnak kifejezésre. Mindkét kép az édenből kitaszított, a nehéz, izzasztó, sorvasztó munkára ítelt embert ábrázolja, Bibliai köntösben az egyik, nyers, közvetlen valóságában a másik. A reneszánsz humanista és a modern szocialista így találkozik a közös témában, a mélyebb összefüggést azonban nem a téma közössége jelenti, hanem a téma felfogásában megmutatkozó hasonló szellemiség, mely a két művet évszázadok távolságain át és a helyzetek különbsége ellenére is egymás rokonává avatja. Kernstok, a reneszánsz humanisták e kései leszármazottja, ez a, Bárdos Artúr szavaival élve: „vallas reneszánsz-ember, aki szocialistának vallja magát és pompás példánya minden idők humanistáinak”. „ez az ízig modern evolúciós, aki régmúlt idők lelkéből hallgat ki halkán szűrődő dalamokat”,³⁷ az együttérzésnek ugyanazzal a mélységével és melegségével viszi vászonra elgyötört, fáradt munkásalakjait, mint Masaccio minden jóból kizárt, szenvedésekkel sújtott Ádám – Éváját, a felsőbb hatalmasságnak alávetett ember földi nyomorúságának örök szimbólumát. A két jelenet más, és mégis, mintha egy töről fakadna. A szituáció, melyben a két művész felvonultatja alakjait, alapjában ugyanarra nyitja fel a szemlélő szemét: az igazságtalanságra, a méltánytalanságra, mely a képeken szereplő alakokkal történik. Ezek az alakok, ahogy a két művész megfesti őket, erkölcsileg nem elesett emberek, osztályrészüik mégis a szenvedés, a kisemmizettség, a jogfosztottság, a kiszolgáltatottság. Helyzetük, sorsuk mindkét ábrázoláson hogy úgy mondjuk: égbe kiált. Maguk az alakok azonban e súlyos helyzet ellenére sem csüggedtek, senki lemondók, senki részéről nem igényelnek részvétet. Nekik igazság kell. Rajtuk, velük, körülöttük olyasmi történik, amiért nem felelősek, ami most vagy később, de feltétlen helyreigazítást kíván. A méltánytalanság érzése Éva égre függesztett tekintetéről csakúgy leolvasható, mint a proletárcsalád meredten előrenéző, elgondolkodó munkásalakjáról. S amit ez a két alak érez, ugyanazt érezzük mi is, a művész az ábrázolt helyzeteken keresztül szinte ránk kényszeríti, hogy együtt érezzünk vele s alakjaival, hogy ugyanúgy lássunk, ugyanúgy ítéljünk. Mindkét művész s mindkét jelenet erkölcsi érzékünkre apellál, megingatva égi s földi igazságosságba vetett hitünket, bizalmunkat, fölkaivarja érzéseinket, elgondolkodásra készítette agyunkat, mindkét mű erkölcsi állásfoglalásra kényszerít, de nem pusztán a nyomor által, mely Bárdos Artúr szerint „megindít, lázít, agítál”.³⁸ A nyomor egymagában megindíthat, de nem feltétlen lázít s egyáltalán nem biztos, hogy agítál. Mások is festettek nyomortémákat, hazafelé vagy ide-oda vonuló parasztokat s legalább annyian Paradicsomból kiűzött Ádám – Évákat, melyek mégis egészen más következtetések levonására készítetik a nézőt, esetleg épp az ellenkezőjére, mint Kernstok vagy Masaccio kompozíciója, melyek láttán nem esünk gondolkodóba afelől, hogy tulajdonképpen hogyan is állunk a társadalmi s isteni igazságossággal, hogy amit látunk, jól van-e úgy, ahogy van, avagy változást igényel, esetleg egészen mélyreható



6. Kernstok Károly: Ifjú aktja. 1895. Magántulajdon

életrendben, izlésben, gondolkodásban, amelyek nem a jónak, emberinek, szépnek, igaznak és így a hasznosnak, célszerűnek az irányába hatnak, hogy így adják meg a haladásnak a lehetőséget, hanem éppen ellenkező irányba.

Kernstok férfi alakja és Masaccio Ádám – Évája hatalmas, erőteljes alakok, emberfölötti nagyságuk egy óriás testi és lelki erejét revelálja, valóságos Herkulesek, kik mellett Isten angyala is eltörpülni látszik. Mi lesz, ha egyszer aléltságukból felocsúdva ráeszmélnék önmaguk nagyságára, mindent lebíró hatalmas erejükre, ha egyszer igazságérzésükhöz a külső és belső nagyság érzésének hatalmas ereje társul, ha ez az erő egyszer működésbe lép az igazság helyreállítására, sorsuk, helyzetük más irányú alakítására?

A gondolatsort még lehetne folytatni, s bővíteni lehetne más irányba, ezen a ponton azonban mégis célszerűnek tartjuk megállni, minthogy itt látszik a két kompozíció mondanivalója szerint a legjobban fedni egymást, s a két jelenet összevetésével tulajdonképpen ennek, a mi szempontunkból legjelentősebb tartalmi érintkezési pontnak a megmutatása volt a célunk.

Hogy Kernstok valami hasonlót érezhetett ki Masaccio kompozíciójából, mint amit elmondtunk, s hogy valami hasonló megéreztetésére törekedett maga is „Este” című képében, szinte egészen bizonyos. Írásaiban sajnos nem beszél sem saját alkotásáról, sem a Brancacci-kápolna freskóiról, ám az a mód, ahogy például a pisai Campo Santo „Halál diadalá”-nak jelentőségét megvilágítja,³⁹ vagy ahogy korai művészetének a társadalom életével és fejlődésével való kapcsolatáról vall,⁴⁰ gondolatmenetünk irányának helyességét teljesen igazolni látszik.

Horváth Béla

¹ Este, olaj, vászon, 46,5 × 62,7 cm. Jelezve jobbra lent: Kernstock K. H. F. K. gyűjteménye, Budapest.

² Gerő Ödön: Új művészet, új művészek. Gerő Ödön—Londesz Elek: Modern magyar festőművészek. A Pesti Napló kiadása, Bp. é. n. 73. o.

³ Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Téli Kiállítása 1902—3. 28. o. 29. tételszám.

⁴ Kalauz a Művészház Kernstok Károly retrospektív kiállításához. 1911. november—december. Szerkesztette Rózsa Miklós. 17. o. 8. tételszám.

⁵ Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt. Műlapkiadványainak jegyzéke. Bp. é. n. 114. o. 3117. szám. Az első, színes reprodukció az „Esté”-ről 1904 körül jelenhetett meg.

⁶ Bárdos Artúr: Kernstok Károly. Művészet VI—1907. 163. o. Gerő Ödön: i. m. Farkas Zoltán: Kernstok Károly kiállítása. Vasárnapi Újság, 1911. dec. 3. 986. o. Bs.: Kernstok Károly. Budapesti Hírlap, 1911. nov. 25. 11. o. Diner Dénes József: Kernstok Károly retrospektív kiállítása a Művészházban. Huszadik Század, 1911. 578—584. o.

⁷ Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása. Az Ernst Múzeum kiállításai XXVIII. 1917. Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása. Az Ernst Múzeum kiállításai XCVI. 1928. Kernstok Károly festményeinek és rajzainak gyűjteményes kiállítása. Az Ernst Múzeum kiállításai. 1938.

⁸ Székely Zoltán: Kernstok Károly. (Doktori értekezés, kézirat.) 104. o. 33. tételszám.

⁹ Gerő Ödön: i. m. 72. o.

¹⁰ Gerő Ödön: i. m. 73. o.

¹¹ Kelp Anna: A XIX. századi magyar festészet viszonya a francia festészethez. Bp. 1928. 102—103. o.

¹² Barátjának, Vedres Márk szobrászművésznek szóbeli közlése, ki müncheni, majd párizsi együtt-tartózkodás után vele töltötte az 1898- és 1899-es év nyarát Kisoroszában.

¹³ P. P. Rubens: Búcsú (La kermesse). Fa, 1,49 × 2,61 m. Louvre. Reprodukálva: Adolf Rosenberg: P. P. Rubens. Stuttgart und Leipzig 1905. A „Klassiker der Kunst” sorozat 5. kötete. 386. o. A kompozícióról színes reprodukció: K. E. Maison: Bild und Abbild. München—Zürich, 1960. 134. o. 173. kép; színes részlet: Les Merveilles du Louvre. Hachette kiadás 1959. II. köt. 101. o.

¹⁴ P. P. Rubens: Leukippos leányai elrablása. Reprodukálva: Adolf Rosenberg: i. m. 184. o. Színes reprodukciója: Wolfgang Braunsfels: Meisterwerke der Weltmalerei. Safari-Verlag. Berlin, 1957. 151. o.

¹⁵ E tekintetben különösen jó párhuzamnak kívánczik Anthonis van Dyck: I. Károly, angol király képmása. 272 × 212 cm. Louvre. Színes reprodukciója: Wolfgang Braunsfels: i. m. 153. o.

¹⁶ Ilyen képei: Őszi munka (1898), Szerelem (1899), Napnyugta (1899).

¹⁷ P. P. Rubens: Hazatérés munkából. Fa, 122 × 195 cm. Firenze, Galerie Pitti.

¹⁸ A Duna Nyergesújfalunál (1915, olaj), Lovaskoci (1923 körül, rézkarc), Legelő lovak (1923 körül, tusrajz), Hazatérő gulya (1932, olaj).

¹⁹ Leányarckép (1895, olaj). Kiállítva Párizsban a Salon des Artistes Français kiállításán 1896-ban. Exposition des Beaux-Arts Catalogue illustré Salon de 1896. Paris. 1104 tételszám alatt „Portrait de jeune fille” címen. Irodalom: Kernstok Károly levele Lázár Bélához é. n. (1901). Magyar Nemzeti Galéria Adattára. — Londesz Elek: Kernstok Károly. Gerő—Londesz: i. m. 124. o. — Kalauz a Művészház Kernstok Károly retrospektív kiállításához 18. o. — Körmendi András: Kernstok Károly. Ars Hungarica 16. 1936. 27. o. — Székely Zoltán: i. m. 4. o. (A kép párizsi kiállítását Rózsa Miklós és Körmendihez hasonlóan 1895-re teszi, tévesen.) — Horváth Béla: Róna József arcképe Kernstok Károlytól. Művészet V—1964. 2. sz. 15. o.

²⁰ Kernstok 1898 vége felé az ún. „kópiái ösztöndíj”-jal ment Párizsba — ezúttal harmadszor járt kint —, ahol néhány hónapig P. P. Rubens „Fourment Hélén és gyermekei” című képét másolta a Louvre-ban a budapesti festő mesteriskola számára. Irodalom:

N. N.: Magyar festők Párizsban. Műcsarnok 1899. ápr. 2. 12. sz. 1175. o. Körmendi: i. m. 27. o. Székely: i. m. 6. o.

²¹ Hazatérők, 1897. Ismeretlen helyen. Kiállítva Kernstok Károly gyűjteményes kiállításán 1928-ban. Irodalom: Az Ernst Múzeum kiállításai XCVI. Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása 1928. 15. o. 97. tételszám.

²² Napnyugtakor, olajfestmény. Ismeretlen helyen. Kiállítva Kernstok Károly retrospektív kiállításán a Művészházban 1911-ben. Irodalom: Kalauz a Művészház Kernstok Károly retrospektív kiállításához 1911. november—december. Szerkesztette Rózsa Miklós. 17. o. 31. tételszám és 18. o. az 1898-as évszám alatt. A kép feltehetően azonos a Műcsarnok 1899—1900. évi Téli Kiállításán bemutatott „Napnyugta” című olajfestménnyel. Irodalom: O. M. K. T. 1899—1900. évi Téli Kiállításának tárgymutatója. 183. tételszám.

²³ Rajzvázlat (talán a „Munkából” című képhez), 1899(?). Ceruza, vázlatkönyvből származó papíron. 23,8 × 31,2 cm. Kernstok Károly hagyatékából. H. F. K. gyűjteménye Bp. A lap hátoldalán négy tussal készült arcképvázlat más-más személyről. A jobb alsó sarokban szereplő pipát tartó fiatal férfit olajban is megfestette. A festmény a Műcsarnok 1899-es Tavaszai Nemzetközi Kiállításán került bemutatásra, a 163. tételszám alatt. Irodalom: O. M. K. T. Tavaszai Nemzetközi Kiállításának katalógusa 1899. 45. o. 163. tételszám. A kép reprodukciója ugyanott a 163. tételszám alatt.

²⁴ Munkából 1901. Olaj, vászon. 180 × 160 cm. Jelezve balra lent: Dömös 1901 Kernstok Károly. Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Ítsz.: 2093. Megvásárolva a Szépművészeti Múzeumnak 1901-ben a 92258. sz. rendelet alapján. Irodalom: O. M. K. T. Téli Kiállításának tárgymutatója 1901—1902. 27. o. 44. tételszám. Reprodukálva ugyanott.

²⁵ Szilvaszedők 1901. Olaj, vászon. 119 × 95,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Ítsz.: 5253. Jelezve balra lent: Kernstok Károly 1904. Kiállítva: München, „Secession” 1902. 591. tételszám alatt. Budapest, Nemzeti Szalon Őszi Kiállítása 1902. 207. tételszám alatt. A kép korábban dr. Jánossy Béla gyűjteményében.

²⁶ Őszi munka 1898. Olaj, vászon. 135,5 × 200 cm. Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Ítsz.: 1656. Jelezve balra lent: Kernstock Károly. Kiállítva: O. M. K. T. Téli Kiállítás 1898. 45. tételszám.

²⁷ Lányok és egy félkegyelmű 1901. Olaj, vászon. 193 × 164 cm. Jelezve balra lent: Kernstok Károly 1901. Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Ítsz.: F. K. 10.637. Kiállítva: O. M. K. T. Téli Kiállítás 1901—1902. 39. tételszám.

²⁸ Kati a tornácon (Vasárnap) 1901. Olaj, vászon. Kb. 50 × 40 cm. Jelezve balra lent: Kernstok Károly 1902. Magántulajdon, Bp. Kiállítva: O. M. K. T. Téli Kiállítás 1901—1902. 3. tételszám alatt. Irodalom: Meller Simon: A Téli Tárlat. Budapesti Szemle, 1902. 301. sz. 151. o.

²⁹ Lányok a tornácon 1902. Olaj, vászon. Kb. 80 × 60 cm. Magántulajdon Bp. Kiállítva: Kernstok Károly retrospektív kiállítás a Művészházban 1911.

³⁰ Szerelem 1899. Olaj. Ismeretlen helyen. Kiállítva: O. M. K. T. Téli Kiállítás 1899/1900. 201. tételszám alatt. Irodalom: Ady Endre: Éljen az erkölcs. Szabadság, 1900. november 7.

³¹ Kernstok Károly: A nagy élmény. 1937. Kernstok Károly írásai. (Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Horváth Béla. — Kézirat, 1962.) A továbbiakban Kernstok Károly írásai.

³² Bárdos Artúr: i. m. 162. o.

³³ Uo.

³⁴ Kernstok Károly: A képzőművész. 1930. Kernstok Károly írásai. A szerző eredeti kézírata H. F. K. tulajdonában.

³⁵ Ifjú aktja 1895. Ceruza, papír. 62,8 × 41,2 cm. Jelezve jobbra lent: K K 95 2/II Páris. A művész hagyatékából. H. F. K. tulajdona Bp.

³⁶ Vontató hajósok 1897. Olaj. Udineképtár tulajdona. Kiállítva: O. M. K. T. Téli Kiállítás 1897. 235. tételszám alatt.

³⁷ Bárdos Artúr: i. m. 162. o.

³⁸ Bárdos Artúr: i. m. 163. o.

³⁹ Kernstok Károly: Áramlatok a modern művészetben. 1934. Kernstok Károly írásai.

⁴⁰ Kernstok Károly: Önéletrajz. 1923. Kernstok Károly írásai.

KONTHA SÁNDOR „MÉSZÁROS LÁSZLÓ”

című kandidátusi értekezésének vitája, 1964. XII. 8-án a Magyar Tudományos Akadémián

ARADI NÓRA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Mindannyiunk örömeire szolgálhat, hogy — szocialista művészeti hagyományaink monografikus feldolgozásának annyi félbemaradt vagy előkészületben levő tervére gondolva — végre egy egyszerű feladat realizálásával is találkozunk, s ez éppen a XX. század egyik legjelentősebb magyar szobrászának, Mészáros Lászlónak a monográfiája, Kontha Sándor munkája. Nagy volt a művészettörténész vállalkozása, mert egyrészt igen kevés a modern szobrászatunk történetével foglalkozó érdemi feldolgozás, másrészt meg igen keveset tudunk eddig Mészáros László életéről és munkásságáról. Sok alkotása elpusztult vagy nyomavestett és nemcsak az emigrációját követő utolsó alkotó periódus maradt itthon ismeretlen, hanem — éppen emigrációja miatt, a felszabadulásig — korábbi munkásságát is elhallgatták. 1953-ban rendezett kis-méretű emlékkiállítás, nagy fontosságú történeti tárlatokon bemutatott szobrai egyre inkább sejtetni engedték, hogy Mészáros László nemcsak kitűnő szobrász, hanem szocialista realista művészeti hagyományaink egyik legjelentősebb alakja. Ilyen életmű feltérásának feladata joggal lelkesíthette a monográfust, akinek lépésről lépésre kellett követnie a ma már közismert munkák mellett a feledésbe merülteket, rekonstruálni az elpusztultakat, megtalálni az életmű belső, művészeti-logikai összefüggéseit, a művészeti fejlődés történeti magyarázatait, olyan életpálya esetében, amikor is, hogy csak az illegális pártmunka teljesen soha nem tisztázható mozzanataira utaljunk, nem kevés szövevényes és ellentmondó adat vagy visszaemlékezés megfelelő judíciumú szelektálásával lehetett csak felépíteni — a művek alapján — az életművet.

Kontha Sándor munkájának egyik legfőbb erénye, hogy magából az életműből, pontosabban, az egyes szobrokból indul ki. A szobrok alapján kibontakozó mondanivaló lényegi vonásainak figyelembevételével alakította ki az értekezés fő szerkezeti tagolását. A kronológikus bemutatáson belül a tartalomból adódóan koncentrált a műfajokra, illetőleg a művek funkciójára, és szerves egysebbé került egymással az életmű egyes szakaszainak történeti bemutatása, s az egyes szakaszokra jellemző művészeti produkció belső összefüggéseinek, tanulságainak átfogó és egyben elemző vizsgálata. Kontha Sándor átfutott Mészáros szobrász-egyéniségének sokrétű bemutatásáig, megértette művészetének komponenseit, az érzelmi-értelmi tényezőket, a tudati elemeket, azt, ahogyan Mészáros szobrászi és emberi elhivatottsága egyidejűleg érlelődött, azt, ahogyan a szobrász ösztönös-leplezetlen, majd tudatosan keresett igazmondása nem bírta elviselni az átmeneti, kényszerű megalkuvásokat sem.

Nyilvánvaló, hogy a művészettörténésznek mindig a műből kell kiindulnia; következtetéseinek alapvető forrását csakis az alkotás nyújthatja. De az már nemcsak a művészettörténész felkészültségén és hozzáértésén, hanem társadalmi tudatosságán is múlik, hogy mennyire lát bele az alkotásokba, hogyan viszonyít egymáshoz alkotást és valóságot, s a kompozíció, a tömegrend, a mozdulatok, a mozgásritmus, a felületmintázás érzékelése és értékelése során hogyan ismeri fel a szoborban a társadalmi konkrétumot, hogyan értelmezi a szobrász munkáját. Az értekezés világnézeti minőségének tanúsága sze-

rint nem lehet véletlen, hogy Kontha Sándor éppen Mészáros művészetét választotta témájául, és még kevésbé az, hogy éppen így értelmezte Mészáros munkásságát. Hiteles összképig csakis az a művészettörténész juthatott el, aki meg tudta érteni, hogy milyen belső küzdelmekhez vezetett az 1930 körüli Magyarországon Mészáros közvetlen tapasztalása és eleinte ösztönös társadalmi ítélete, megértve annak szükségszerűségét is, hogy az így indult, a nemesen értelmezett művészi becsvággyal rendelkező szobrász hogyan jutott az elhatározásig, hogy elszakítson minden köteleket, amely őt fogva tartotta az embertelen társadalmi rendben.

Kontha Sándor munkája tudományosan hiteles és emberileg rokonszenves. Szigorú önkontroll biztosítja következtetéseinek és rekonstrukcióinak megbízhatóságát. Annyira ismeri és érti Mészáros művészetét, és annyira becsüli ennek a egyszerű szobrásznak az emberi-művészi küzdelmeit, hogy nem kell felmentést adnia a gyengébb vagy megalkuvóbb művekre, nem kell elkenődnie az átmeneti világnézeti vívódásokat. Sőt, Mészárosnak ebben a nagyon is emberi útkeresésében, ebben a mindent felfogni akaró, semmilyen tapasztalásról sem lemondó szobrászi lobogásban, a néző önismeretét gazdagító művészi megismerés felemelő folyamatában válik előttünk alakja mélyen emberivé.

Mindez nem utolsósorban a szerző kitűnő arányérzékének köszönhető, amely kétségtelenül a jelen munkától független szakmai erénye, akárcsak a szerző más munkáiban is megmutakozó világos, szabatos fogalmazás, áttekinthető szerkesztés. A jelen munkában azonban mégis több ennél: munkájának módszerre, tudományos etikára utaló eleme. Példa rá a jegyzetanyag: a szerző eszköznek tekinti, hogy felhívja a figyelmet a forrásokra, az irodalomra, utaljon feltételezésekre, vagy kitérjen még tisztázatlan részletkérdésekre. Nem a jegyzetanyag mennyiségével akar hatni, nem a hivatkozások tömegével bizonyítja a maga igazát, hanem pontos, logikus, érzéketlen érveléssel. Találó, lényegre tapintó szűkszavúsággal rajzolja meg Mészáros alakja köré a kornak a képét, kiválasztván az egykorú sajtóanyagból, a munkásmozgalmi tárgyú feldolgozásokból azt a néhány utalást, amelyek a leginkább alkalmasak arra, hogy közel hozzák az olvasót a munkából lett kommunista szobrász útjának megértéséhez. S ez a válogatás nem esetleges, hogy csupán hangulatteremtő hatása legyen, de mert nem terjedős vagy adatokkal terhes, képes az olvasó egyidejű tudati-hangulati irányítására. Az arányérzék különösen a szobrok elemzésében bizonyul igen fontosnak, itt válik tulajdonképpen művészettörténeti módszerre: a szerző sohasem mond egy szoborról többet, mint amennyit a szobor nyújtani tudhat, de nem is mulaszt el semmit abból a lehetőségéből, hogy a szobrot — a maga társadalmi konkrétsága alapján — a való-sághoz kapcsolja.

Kontha Sándor ezzel elkerülte mindazt a vulgarizálást, amellyel gyakran találkozhattunk az alkotások szocialista eszmeiségét, szocialista realista jellegét bizonyítani akaró írásokban. Munkája nyomán életre kelnek a szobrok, hogy a maguk szobrászati lényegével mondják el azt, ami a művész tudatára és érzékelő készségére jel-

lemző volt, és maga a szobor, annak sajátos tartalmi-formai egysége, sajátos gondolkodásmódot közvetítő struktúrája lett Mészáros László szocialista művészi magatartásának legfőbb dokumentuma. Elég arra gondolnunk, ahogyan például Kontha a fiatalkori férfiszobrokat, a paraszt- és munkáslakokat, a Tékozló fiút elemzi és tanulságaikra — az életművön belül — visszavisszatér; ahogyan az agitációs kisplasztikai sorozat tartalmi-formai jellemzőivel hitelesíti a sorozat indítékait; ahogyan a korábbi, tematika szerint különválasztható férfi és női képmások után felismeri a kirgiziai fejekben az ilyen tematikai különbség háttérbe szorulását a sokkal dominánsabb mondanivaló, az embernek mint társadalmi lénynek az értelmezése mögött. Ha csak erre az utóbbi példára gondolunk, a portré tartalmának a változására a megváltozott társadalmi viszonyok közepette, ez a kiragadott példa is bizonyítja szerző munkájának mélységét.

Mindvégig szembetűnik Kontha Sándornak az a törekvése, hogy szorosan a témánál maradjon, tehát ne lépjen túl Mészáros László oeuvre-jének az elemzésén. Ez szerepet játszik abban, hogy sehol sem lazul a világos felépítés, a szobrok egymásutánjának művészeti-logikai folyamata. Ez az olvasó érdekét is messzemenően szolgáló éretny azonban bizonyos redukciót is maga után von. S ha szerző nem is mulasztott arra utalni — a fontosabb csomópontoknál vagy egy-egy szobrászi probléma műfaji vonatkozásairól szólván —, hogy Mészároset mi kötötte a kortárs magyar művészethez és mi választotta el attól, mégiscsak megkerült néhány kínálkozó összevetést, és nemcsak az egyetemes, de még a magyar művészetben belül is, amelyek segíthetnék Mészáros munkásságának viszonyítását a szocialista realizmus fejlődésének folyamatához. Ez a probléma nem olyan természetű, hogy felvetése vagy megvilágítása nélkül csonka lenne a disszertáció, de éppen a Kontha által már megoldott kérdések nyomán támadnak újabbak: mennyiben jelent Mészáros szobrászata minőségileg újat az érlelődő új alkotómódszer addigi eredményeihez képest, abban, ahogyan szobrászi-emberi gondolkodásmódja egymással kölcsönhatásban alakult, abban, ahogyan látvány és látszat között különbséget tesz, jelenségek között eligazodik, s a társadalmilag konkrét lényeg vizuálisan érzékelhetővé teszi, abban, ami művészetének strukturális-módszerbeli lényege. A szobrok elemzése természetesen nagyrészt választ is ad e kérdésekre, a nagyobb kitekintés csak rendszerbe foglalhatta volna és korszakos jelentőségének megfelelően általánosíthatta volna az életmű ilyen tanulságait.

Egy apróbb részletkérdés kapcsán szeretném illusztrálni a kitekintés és összevetés hasznosságát, és ez a szépen és szabatosan elemzett plakettek problematikája. Kontha Sándor helyesen utal arra, hogy Mészáros felismerte a plakett műfajában a röpiratok mozgalmi funkciójával analóg funkció betöltésére képes szobrászati műfajt. Azzal is foglalkozik, ugyancsak helyesen, hogy Mészáros László szükségszerűen kialakított ezekben a plakettjeiben valamilyen „illegális stílust”. Ez annál is inkább igaz, mert Mészáros plakettjei láthatóan magukon viselik a mozgalmi grafika hatását. Hiszen azok a sajátosságok, amelyeket Kontha Sándor a plakettek kapcsán kiemel, mint a kompozíció zártsága, a térkitöltésre való törekvés, a tömegarány és a mozgás ritmikája, a végtelen tömeg képzetének a keltése, nem utolsósorban a plakettek érintett „grafikus jellege” is, vagy akár az idézőjel nélkül is említhető tömegábrázolás problematikája — mindezek a század eleje óta nyomon követhetők a szocialista realista képzőművészetben, azon belül is elsősorban a grafikában, s a húszas évek végére — Derkovits Dózsájában, Dési-Huber IV. rendjében — a művészetünkben is megérlelődtek. Az újfajta tömeg-fogalom képzőművészeti jelentkezését és ábrázolási tanulságait — nemcsak grafikai, hanem általános tanulságait — Mészáros László is ismerhette, hiszen alkalmazta is azokat. Ilyesfajta kitekintést nemcsak azért tartanék hasznosnak, mert megkönnyítené a szocialista művész munkásságának összekapcsolását a metodikailag-világkézetileg hasonló kortárs törekvésekkel, hanem azért is, mert még hangsúlyo-

sabbá válna a szobrászi realizálás fontossága és izgalma ebben a szobrászat számára addig szokatlan funkcióban. Az „illegális stílus” meghatározás is érhetőbb, ha Mészáros mellé felsorakozik a nem kevés, „illegális stílust” vállaló grafikus és festő, akik Mészároshoz hasonlóan, nemcsak kényszerű kötelezettségként, de elsősorban a konkrét közlés, a művészi aktivitás lehetőségeként is fogták fel ezt az „illegális stílust”. Tartalmi-formai meghatározóit, ikonográfiai sajátosságait aligha lehet megközelíteni csupán Mészáros plakettjei alapján, annak ellenére, hogy ezek a plakettek valóban sűrítetten foglalják össze e művészi tevékenység módszerbeli és stílári sajátosságait.

Más, a fentinel jelentéktlenebb pontokon is túlzottan érzem szerzőnek a Mészáros-oeuvre-ön túllépni nem akaró mértéktartását. A 192. lapon például említést tesz a Szovjetunió iránt megnyilvánuló nagy nemzetközi érdeklődésről és példaként említi Kollwitz 1927-i szovjetuniói utazását. Több hasonló példával nyilvánvalóan jobban lehet dokumentálni a nemzetközi kulturális élet érdeklődését az első szocialista ország iránt, és távolról sem gondolok csupán a szerző által is említett, ott letelepedett emigránsokra, hanem olyan tényekre is, mint a másutt élő Pór Bertalan 1936-i látogatása, Diego Riverának 1927–28-i szovjetunióbeli tartózkodása, stb. Hasonló nem kevésbé jelentéktlenebb részletkérdések esetében természetesen könnyen eldönthető — és ez kizárólag a szerzőre tartozik —, hogy jobban dokumentál-e vagy pedig egyáltalán nem említ konkrétumot.

Szükségesnek tartom viszont azt, hogy szerző a Bevezetésben árnyaltabban utaljon a szocialista realizmus körüli vitákra, a különböző felfogásokra. A fogalom és a problémakör az irodalomtörténetben sem annyira egyszerűtlenül tisztázott és egységesen felfogott, mint azt a Bevezetés sejtetni enged, illetőleg, az irodalomtörténeti kutatásokra való többszöri hivatkozás nem ad arról képet, hogy szerző mit tart irodalomtörténetileg megoldottnak, vagy hogy mely megoldásokat fogadja el. Az általános utalásokat szerző konkrétabbakká és árnyaltabbakká teheti annak a részlet-munkának a keretében, amely még rá vár az értekezés publikálásának az előkészítése során, amikor is a Bevezetés vonatkozó passzusai és esetleg a jegyzetanyag is kiegészítendő az értekezés megírása óta eltelt idő újabb publikációinak, kiállításainak tudomásul vételével.

Az elmondottak természetesen nem érintik a disszertáció lényegét: a szerző elérte célját, megoldotta az általa felvetett problémákat. De éppen a munka elért eredményei hívják fel mindannyiunk figyelmét arra, hogy mai művészetünk közvetlen előzményeinek milyen nagy horderejű problémái várnak még megoldásra, megválaszolásra. És ennek az igénynek akkor is hangot kell adnunk, amikor — művészettörténet-írásunkban sajnálatosan először — van alkalmunk elolvasni egy szocialista művész munkásságát feltáró, meggyőző, hiteles monográfiát. A további összehasonlító művészetelméleti és történeti kutatásokra vár annak a tisztázása, hogy ennek az oeuvre-nek az egyedi vonásai mennyire általánosak a kortárs szocialista művészetben, hogy milyen helye van Mészáros művészetének a szocialista realizmus adott történeti szakaszában, mi a helye a szocialista módszer kialakulásának a folyamatában. A tisztázást sürgető művészetelméleti kérdések, a szocialista realizmus egyetemes történeti problémái viszont olyan követelményeket támasztanak, hogy kutatásuk feltételei közé tartoznak az olyan jellegű és színvonalú munkák, mint Kontha Sándor Mészáros monográfiája.

Azzal a meggyőződéssel javaslom a disszertációnak kandidátusi fokozatra való elfogadását, hogy nem csupán tehetséges, alapos, jól dokumentált szaktanulmány-nak, nemcsak marxista módszerrel megoldott monográfiának lehettünk a bírálója, hanem olyan munkának, amely témájában, célkitűzéseiben, további fontos kutatási feladatokra mozgósító megoldásaiban, társadalmi hasznosságában is messzemenően megfelel a tudományos fokozatok helyesen értelmezett feltételeinek.

Nem kevés szorgalmat, kitartást, lelkesedést és tudományos alkotóképzeletet igényel az olyan téma feldolgozása, mint Mészáros László pályafutása és életművének értékelése. A XX. század művészeiről írni bizonyos vonatkozásban nem a legnehezebb feladat, mivel rendszerint a művek többsége megmaradt, rendelkezésre állnak a kiállításokon szerepelt művek fotográfiái és felkutathatók azok a kortársak és ismerősök, akiknek közlései nagy mértékben elősegíthetik a kutatást. Mészáros László esetében azonban ilyenféle könnyebbségről nem beszélhetünk, mivel munkássága különböző szintereken, hazánkban, Itáliában és a Szovjetunióban zajlott le. Működése a Horthy-korszak második, nyíltan fasizálódó periódusában bontakozott ki. A Szovjetunióba emigrált művész működésének nyomait a feldühödött és családott művészpártika elhalványította, hazai szobrainak nagyrésze elveszett. Ugyanezt mondhatjuk Itáliában készült alkotásairól is. Ezekhez a körülményekhez még hozzájárult a második világháború okozta pusztítás, majd a hazánkban és a Szovjetunióban kialakult személyi kultusz légköre, amelynek nem csupán a művész esett áldozatul, hanem művei is.

Midőn Kontha Sándor disszertációját bírálni kezdjük, elsőként az életmű rekonstrukálásának nehézségei, problémái tűnnek előtérbe. Olyan feladatot vállalt, amelynek a jelzett okok miatti elvégzése önmagában tiszteletreméltó művészettörténeti teljesítmény lenne. Kontha Sándor munkájának igényességét és pontosságát jellemzi, hogy ezt a feladatot kitűnően oldotta meg. Ez a megállapítás saját tapasztalatokon is alapszik. Ugyanis Mészáros László műveinek eddig egyetlen retrospektív bemutatása az akkor vezetésem alatt álló intézményben történt s magam is részt vettem a kiállítás megelőző, nyomozásnak nevezhető gyűjtőmunkában. Ennek a kiállításnak az előkészítése során szerzett tapasztalataim alapján felelősséggel állíthatom, hogy Kontha Sándor nagyon gondos és megbízható munkát végzett. Aligha hihető, hogy az általa feltárt adatokon túl még további jelentékeny új adat birtokunkba kerülhetne. Amennyiben azonban ez mégis megtörténne, nem változtatna semmit a munka lényegén, legfeljebb apró részletkérdéseken gazdagíthatná.

Midőn tehát a disszertáció első érdeméért kiemelem az adatgyűjtés terén végzett dicséretreméltó tevékenységét, ugyanakkor nem tudom elhallgatni az adatok összefoglalása iránti igényemet. Ez azt jelenti, hogy bármennyire hiányos és pontatlan is lenne egy oeuvre-katalógus, a munkát mindenképpen ki kellene egészíteni ezzel az adatgyűjtéssel, mert megkönnyíti a további kutatást. Javaslom, hogy a könyv kiadása esetén az oeuvre-katalógus szerepeljen benne. Ugyancsak tanácsos volna egy életrajzi táblázatot szerkeszteni a hiányok jobb áttekintése érdekében. Végül kíváncsot megfelelő tárgy és névmutató elkészítése.

Az adatgyűjtésre vonatkozó elismerés után érdemes szemügyre venni magát a témaválasztást és ennek jelentőségét. Mészáros László a XX. századi magyar szobrászatnak nemcsak egyik legígéretesebb tehetsége, hanem kulcsfontosságú alakja. Jelentőségét a haladószerű kritikuskor korán felismerték, de emigrációja miatt, majd a személyi kultusz korszakában is alig esett róla szó. Holott művei alapján a két világháború közti magyar szobrászat élvonalába kell sorolnunk, és — ami még ennél is döntőbb — témaválasztása, mondanivalója alapján őt tekinthetjük mai szocialista szobrászatunk közvetlen elődjének, és — a Szovjetunióban készült műveit értékelve — a szocialista realizmus egyik nemzetközi viszonylatban is élenjáró úttörőjének. Kontha Sándor érdeme, hogy a különböző ferdítő és szektás jellegű elgondolásokat kiküszöbölve világosan felfedezi Mészáros működésének fontosságát s ezen meggyőződése alapján a magyar kultúrában József Attila és Derkovits Gyula mellett jelöli ki a helyét. Szerzőnek sikerült tehát egy olyan művészt — mondhatni — újra felfedezni, akinek középponti fontosságáról eddig nem esett szó. Mindezek alapján összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy témaválasztása helyes,

elgondolása hézagpótló tett, eredményei pedig újszerűek: vagyis munkája minden szempontból megfelel egy kandidátusi disszertáció követelményeinek.

Mészáros életművének részletes tárgyalásánál nem kis nehézségeket kellett legyőzni. Sorrendben mindjárt az első a két világháború közti kulturális helyzet és ezen belül különösképpen — szocialista művészlétéről lévén szó — a magyar munkásmozgalom politikai, történelmi tényanyagával, esztétikai vonatkozású dokumentumaival való megismerkedés nehézsége. Hiszen, mint maga is számot ad tanulmánya bevezetőjében, a társtudományok kutatása még közel sem befejezett, a felhasználható eredmények még viszonylag igen gyérek. Különösen nagy problémát okozhatott a tárgyalt korszak szocialista művészetének helyes értékelése és Mészáros helyének kijelölése a szocialista szándékú művészetekkel foglalkozók között. A szervezett szocialista művészet nem volt mentes a szektás hibáktól s az ezekből fakadó nézetek még napjainkban is eléggé elterjedtek, szinte a „tabuk” hozzáférhetetlen szentségű rangjára emelkedtek. A csoport megfelelő értékelését az is nehezíti, hogy tagjai nem egyszer saját művészi igényüket hősies meggyőződésből alárendelték a napi politikának, illetve az ebből fakadó aktuális igényeknek. Még mindig nem áll elég párttörténeti dokumentum rendelkezésünkre annak az eldöntése érdekében, hogy valójában milyenek is voltak a művészekkel szemben támasztott igények, hogy ezek alapján megítélhessük: az előforduló művészi hibák bizonyos esztétikai fogyatékoságoknak, az akkori pártművelődéspolitikájának vagy a művészek tehetségének, felkészültségének a következményei-e.

Kontha Sándor a szocialista művészet dolgában véleményem szerint helyes, egészséges — nem szektás jellegű álláspontot foglalt el. Világosan rámutat, hogy számos alkotás inkább csak témája és alkotója magatartása következtében tekinthető szocialista jellegűnek. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a tartalom és a forma ezekben az alkotásokban ritkán jut el ahhoz a rangos szintézishez, amely a nagy egyetemes igényű művészet kritériuma. Elgondolásával ebben a kérdésben általánosságban egyetértek, de van olyan részlet, ahol a szerzőt elfogultnak kell tartanom, ilyen eset pl. Goldman György Űlő munkásának a túl szigorú bírálata. Valóban a klasszikus humanista hagyományokból kiinduló — vagyis az embert a világgal való egység teljességében és harmonikus ideál mivoltában kifejezni szándékozó — Mészáros művészete sokkal kiegyenlítettebb, mondanivalója sokarcúbb, mint Goldman Űlő munkásáé, amely alaphangját tekintve keserű, kilátástalan, a nyers erő és disszonancia jellemzi. A szobrot ezen sajátosságai alapján kánissá elmarasztalja, véleményem szerint indokolatlan elfogultsággal.

Mészáros művészetében sokáig jelenlévő klasszikus hatás további, még jobban kifejezhető problémákra hívja fel a figyelmet. Kontha munkája bár gazdag az összevetésekben, adós maradt a két világháború közti magyar szobrászat olyan jellegzetes klasszicizáló képviselőjének mint Ferenczy Béni és Pátzay helyének Mészáros viszonylatában való kijelölésével. Ennek a feladatnak a megoldása még konkrétabbá tehetné Mészáros általánosító és egyben proletár célzatú művészetének jellemzését. Másrészt pedig tisztázná, hogy pl. olyan humanisztikus ideált kifejező alkotás, mint Pátzay székesfehérvári lovasszobra, elszakadást jelent-e a polgári művésztől, vagy annak új formája-e? Nem érzem helyénvalónak itt az én álláspontomnak kifejtését, csupán utalok arra, hogy milyen gazdagodást jelentene a kortárs szobrászatra való kitérítés.

A fenti problémának a megoldása jelenthette a legfogasabb kérdést Kontha Sándor számára. Más, ítéletem szerint legalább ilyen nehéz kérdések megválaszolásában, közel sem volt ennyire tartózkodó. Különösen kiemelem a szovjet művészet problémáiban való bátor állásfoglalását. Lényegretörően emeli ki a legkényesebb pontokat, ítéletet mond a szektás hibák fölött, de meglátja a szocialista rendszer képzőművészetének erőit, eredményeit. Magávalragadó módon ecseteli az 1930-as évek szovjet

művészetének körülményeit, a pezsdülő életet, a kibontakozó új művészi morált, amely Mészáros életében leginkább a szocialista segítőkészségben mutatkozott meg.

Minden művészettörténeti munka egyik legszebb, legmutatósbab, de egyben legjobban árulkodó része a műtárgy elemzése. Ebben a feladatkörben Kontha Sándor nagyon szép, értékes és okos megoldásokat produkált. Műtárgy elemzéseinek egyik legfőbb érdeme az a törekvés, hogy a műtárgy keletkezéséből kiindulva megértse a művész szándékolt és nem szándékolt, de kifejezett mondanivalóját, s ezeknek kifejezését olyan módon vizsgálja, hogy a tartalmat és a formát egymással kölcsönhatásban bontsa ki és elemezze. Műelemzései érzéketesekek, élvezetesekek, nem kalandoznak el a lényegtől és nem hatnak erőltetettnek. Ezen értékei ellenére azonban helyenként, főleg a végkövetkeztetésben – leggyakrabban a portréknál – kissé elragadtatja magát és egy-két árnyalattal több elismerést juttat ezeknek az alkotásoknak, mint ami véleményem szerint megilleti őket. Ezen a téren némi önmérséklet nem ártana. Ha a szerző gyakrabban kereste volna a korabeli magyar művészet maradandó értékeivel

való összevetést, bizonyos higgadtabb megállapításokhoz jutott volna. Ilyen kirívó eset pl. a munkás-paraszt szövetséget kifejező plakett, amelynek elemzése során nagyon tanulságos lett volna Derkovits Dózsa sorozatával való összevetés, vagy pl. Szalai Emil portréja mellé odakívánczik Bokros-Birman Dezső említése.

A képelemzésekre vonatkozó megjegyzéseink azonban csupán részletkérdések és kis munkával – ha a szerző is belátja ezt – kiigazítható hibák. Mindez semmit nem von le Kontha Sándor munkájának érdeméből. Összefoglalóan megállapítom, hogy Kontha Sándor disszertációja nagy felkészültséggel és hatalmas kutató apparátus eredménye alapján létrejött hézagpótló munka. Hézagpótló, mert témaválasztásával a magyar szocialista művészet történetének egyik legkiáltóbb hiányosságát szüntette meg. Szemlélete a marxizmus–leninizmuson alapszik, s ennek a világnézetnek az alapján bátran, alkotó módon oldja meg Mészáros s a szocialista művészet néhány fontos problémáját; elért eredményei a további kutatásra ösztönzőleg hatnak.

Ezek alapján a kandidátusi disszertációt elfogadásra ajánlom.

KONTHA SÁNDOR VÁLASZA

Mielőtt az elhangzott véleményekre válaszolnék, szeretnék köszönetet mondani opponenseimnek alapos, lelkiismeretes vizsgálódásukért, elismerő szavaikért és segítő, bíráló észrevételeikért. Örömmel állapítom meg, hogy nincs közöttünk semmiféle vita a tekintetben, hogy Mészáros László életműve valóban része-e szocialista művészeti hagyományainknak, s olyan lényeges része, olyan középponti fontosságú része-e annak, mint ahogyan monográfiámban kimutatni törekedtem. Mindkét opponensem egyetért velem abban, hogy Mészáros László a két világháború közötti magyar szobrászat kimagasló képviselője, s nem vitázna azzal a végső értékeléssel sem, mely Mészáros helyét szocialista irodalmunk és művészetünk legnagyobb képviselői, József Attila és Derkovits Gyula mellett jelöli ki. Opponenseim egyetértenek a kutatás és feldolgozás általam követett módszerével, s azzal a szemlélettel, mely a művész életútjának és munkásságának értékelését monográfiámban alapvetően meghatározta.

Mindezek rövid előrebocsátása után máris rátérek azokra a kérdésekre, melyekben még szükségesnek látszik szót ejteni ahhoz, hogy az egyetértés teljes lehessen közöttünk.

Mindkét opponensi véleményben felvetődött a kortárs szobrászatra való kitekintés problémája. Egyik vélemény sem tagadja ugyan a monográfia eredményeit ebben a tekintetben sem, de mindkettő hasznosnak vélné a további összevetéseket, a munka ilyen irányú gazdagítását. Végvári Lajos megfogalmazta azt a feltételezést is, hogy talán ennek a problémának a megoldása jelentette számomra „a legfogasabb kérdést”. Szeretnék ezzel kapcsolatban magára a monográfiára utalni, melyben véleményem szerint a műfaj által meghatározott mértékben és formában történt összevetés a kortárs szobrászattal, a magyar szobrászat, s az egyetemes szobrászat egészével, a magyar művészet szocialista hagyományával, s az egyetemes szocialista művészet nagy képviselőivel. Könnyű lenne példákat idéznem ennek bizonyítására, ugyanakkor nehéz is csupán kiragadott idézetekkel bizonyítani ezt, hiszen Mészáros egész életművét, valamennyi alkotását – kimondottan vagy kimondatlanul, szóban vagy gondolatban – a fenti összefüggésekben vizsgáltam és értékeltem. Arra törekedtem, hogy az összevetésekből, viszonyításokból adódó következtetéseket csupán ott fogalmazzam meg, ahol a monográfia műfaja, a művészéletútjának és életművének tárgyalása ezt megengedi, vagy éppen megkívánja, s csak olyan formában tegyem szóvá ezeket, hogy a figyelem soha ne terelődjék el a fő kérdésektől, sőt éppen azoknak jobb megvilágítását segítsen elő ezekkel is. Ezt a szándéko-

mat – úgy gondolom – sikerült megvalósítanom, s mégis, úgy vélem, nem fukarkodtam írásomban a kimondott megfogalmazott összevetésekkel sem. A kor valamennyi művészt természetesen nem említhettem – célom is volt, hogy minden vonatkozásban a legtipikusabb, legjellegzetesebb életműveket nevezem csupán meg –, de a tanulságok levonásában, a leglényegesebb vonások összegezésében – szándékom szerint legalábbis – ott van minden életmű, melynek szerepe fontos volt a kor-szak művészetében. A bevezetőben indirekt módon, különböző szempontok fonalára fűzve vázoltam a XIX–XX. századi magyar szobrászat történetét, s említettem legjellegzetesebb képviselőit, utaltam a magyar szocialista művészet előzményeire, a nemzetközi proletárművészet azon képviselőinek munkásságára, akik leginkább vonatkozásba hozhatók a tárgyalt életművel, Mészáros művészetének legfőbb törekvéseivel. Hosszadalmas s felesleges lenne itt most ezt bővebben illusztrálni. Úgy gondolom, elegendő is, ha csupán a véleményekben konkrétan felmerülő igényekkel kapcsolatban fejtem ki álláspontomat.

Végvári Lajos például felveti, hogy a Mészáros művészetében sokáig jelenlevő klasszikus hatás további, még jobban kifejtendő problémákra hívja fel a figyelmet, s bár munkám – mint mondja – gazdag az összevetésekben, adós marad a két világháború közötti magyar szobrászattal olyan „jellegzetes klasszicizáló képviselőjének”, mint Ferenczy Béni és Pátzay Pál helyének Mészáros viszonylatában való kijelölésével. Ennek a feladatnak megoldása szerinte még konkrétabbá tehetné Mészáros „általánosító és egyben proletár célzatú” művészetének jellemzését. „Másképp pedig tisztázná, hogy pl. olyan humanisztikus ideált kifejező alkotás, mint Pátzay székesfehérvári lovasszobra elszakadást jelent-e a polgári művésztől, vagy annak új formája-e?”

Ami a Mészáros művészetében jelenlevő „klasszikus hatást” illeti, ezt a kérdést bővebben vizsgáltam monográfiámban, de némileg differenciáltabban annál, mint ahogy itt opponensem felveti. Ezt írtam például: „A Mongol Tavasz pillérszerű felépítése, a szigorú frontalitás, mely csaknem valamennyi említett művének jellemzője, sok más között igen erősen meghatározza Mészáros művészetét. Ez formai tekintetben is igen élesen elkülöníti a kortárs szobrászok művészetétől, ugyanakkor mindegyiküknél inkább közelíti az asszír–babilóniai, az egyiptomi és az archaikus görög szobrászat emlékeihez. A modern szobrászat a klasszikus görög szobrászatban találta meg inspiráló tradícióját, ezen nyugszik Hildebrand, Maillol művészeté, és ezt idézi Medgyessy szobrainak lágy hullámvázú mozgása. A kontraposztikus

komponálás elvén alapul művészetük. A kortársak művei között csupán elvétve találunk frontális felépítésű szobrot, míg Mészárosnál éppen fordítva, elvétve akad csak a korai művek között kontraposztikus fogalmazási munka. Mészáros művészete — részben ennek tulajdoníthatóan — külső megformálásában kötöttebb, zártabb, szigorúbb, mint kortársaié. Úgy tűnik, mindenképp inkább kereste a szobrászat architektonikus kötöttségét, a tömönedszerű monumentalitást¹.

Az idézetet folytathatnám, de talán ennyi is elég fentebbi állításom igazolására. Amit a kortárs szobrászatról itt mondtam, vonatkozik többek között Ferenczy Bénire, azaz Mészáros viszonylatában, formai vonatkozásban kijelöltem az ő helyét is. Másutt Mészáros szobrainak szigorú osztálymeghatározottságáról beszélek, s fogalmazok meg olyan gondolatokat, melyek a tartalom tekintetében teszik lehetővé a szükséges viszonyításokat. Ezeket írom például: „... újat hozhatott Mészáros Medgyessy művészete mellett is, akinek szobraiban pedig élet lüktet, melegséget árasztanak, szinte hűsöl és vérből való, de amelyek ugyanakkor bele is fedkeznek a létezés örömébe vagy szomorúságába, bezárkóznak a hús, a vér adta örömek és bánatok falai közé, kirekesztve a társadalom nagy kérdéseit. Embert ábrázolnak, de nem a társadalom, nem az osztály embereit. Vaskosan földiek, de időben és térben tág határok között mozognak, nem oly meghatározottak, mint Mészáros szobrai.” Ferenczy Béni és Pátzay Pál ilyen értelemben mindvégig jelen vannak monográfiámban. Pátzayt meglehetősen gyakran említem név szerint is, nem életrajzi vonatkozásban elsősorban, hanem különböző tartalmú általános megállapítások kapcsán, s helye Mészáros viszonylatában minden figyelmes olvasó előtt határozottan rajzolódhat ki. Már a bevezetésben ezt írtam például Mészáros szobrászatáról: „Formájában az új törekvéseket képviselő idősebbjeihez, legjobbjaihoz: Medgyessyhez, Beck Ö. Fülöpökhöz, Pátzayhoz, Csorba Gézához kapcsolódott, de nem az utánzó, hanem az eredeti, önálló egyéniségek módján. Rokonuk volt inkább, mint követőjük. Az ő új stílusát, az említettekkel szemben is új hangját, művészetének ízig-veéig egyéni karakterét új mondanivalója, a szociális feszültségekkel robbanásig telt kor legégetőbb problémáira reagáló, a problémák megoldását, a kiutat kereső mondanivaló a humanista és a forradalmár mondanivalója alakította ki”. A későbbiekben szövegek Mészáros szobrászatának bizonyosfokú „öszönösségéről”, és ennek kapcsán említem Pátzay tudatosságát, hatalmas elméleti felkészültségét, művészetével ilyen értelemben Mészárostól elütő jellegét. Hasonló helyekre utalhatnék még. Ami viszont Végvári Lajosnak Pátzay székesfehérvári lovasszobrára vonatkozó problémáját illeti, az ilyen kérdések felvetését nem tartom egészen indokoltnak, megválaszolását nem tekintetem, s nem is tekinthetem feladatommak abban a monográfiában, mely Mészáros élete és életműve igen számos, s nem is túlságosan könnyű problémáinak boncolgatását, s megnyugtató megoldását tűzte ki feladatául. [Csak közbevetőleg jegyzem meg, hogy a 10-es századok eme székesfehérvári emlékműve a vizsgált időszaknál később, 1939-ben készült, felállítására pedig csak 1942-ben került sor.] A kérdés felvetése Végvári Lajos részéről egyébként érthető, hiszen Pátzay művészetével behatóan foglalkozott, s remélhetőleg lesz alkalomunk olvasni erre a kérdésre adandó választát is. Ami viszont az én véleményemet illeti, ez, úgy vélem, közvetett formában benne van monográfiámban, melyben — legalább vázlatosan — áttekintettem a kezdeti szocialistikus jellegű, majd proletár —, s végül szocialistának mondható művészet Mészáros előtt, s Mészárossal együtt alakuló folyamatát, de Pátzay nevét és művészetét nem ebben a folyamatban említettem. A két világháború közötti magyar művészet eléggé határozottan kirajzolódó azon táborába tartozott ő, melyet nagy egészében a haladó polgári művészet nevével szoktunk meghatározni, s ebbe a meglehetősen tág keretbe tartozik természetesen a székesfehérvári lovasszobor is. Hadd jegyezzem meg azonban, hogy minden ilyen konkrét kérdés eldöntése csak a teljes életmű mindenoldalú, szorosan tár-

sadalmi összefüggésben való vizsgálata alapján lehetséges, ennek hiánya viszont nem az én munkám kapcsán, számlámra felróható adósság, hanem adóssága egész eddigi művészettörténet-írásunknak. Legyen szabad megjegyezni ezzel kapcsolatban azt is, hogy például Ferenczy Béni s Mészáros között lett volna alkalom valamiféle párhuzamos vizsgálódásra, hiszen a harmincas években Mészároson kívül, s előtte, csak egy magyar szobrász, éppen Ferenczy Béni töltött négy esztendőt a Szovjetunióban, de ennek a kíváncsatos alkalomnak az elmulasztása ugyancsak nem róható fel monográfiám hibájául, hiszen Ferenczy Szovjetunióban töltött időszakáról a nemrégiben megjelent nagy tanulmány is igen keveset közöl, azaz adódik még kutatási feladat ebben a viszonylag feldolgozott életműben is.

A kortárs művészetre való kitekintést illetően Végvári Lajos más megállapításokat is tesz. Azt mondja például, hogy helyenként, különösen a portréknál, kissé elragadtatom magam, s végkövetkeztetéseimben egy-két árnyalattal több elismerést juttatok ezeknek az alkotásoknak, mint amennyi véleménye szerint megilleti őket. Állításával nem tudok teljesen egyetérteni, mert nem egyformán értékelem Mészáros valamennyi portréját, sőt ezt írom: „Bizonyos, hogy eltérnénk az igazságtól, ha teljesen egyenesen szemlélnénk, azaz a mondottakat egységesen érvényesnek tartanánk valamennyi női és gyermekképmására vonatkozólag. Nem valamennyi portréja remekmű...”. Másutt pedig ezt mondom: „... ez az időszak — tehát a harmincas évek időszaka — a magyar portréművészet virágzásának időszaka volt. Pátzay Pál, Bokros-Birman Dezső, Vilt Tibor, Mészáros László — és rajtuk kívül még mások is — számos remekművel gazdagították művészetünk történetét”. Többek között éppen Bokros-Birman nevét említem tehát, akinek említését Végvári Lajos — egyébként igen jó meglátással — a Szalai Emil portré kapcsán hiányolja.

A munkás-paraszt szövetséget kifejező plakett elemzése során Végvári Lajos szükségesnek vélte volna az összevetést Derkovits Dózsa sorozatával. Ennek az igénynek jogosságát bizonyos tekintetben el kell ismernem. Legyen szabad azonban utalnom az 1961-ben megjelent kis könyvemre, melyben erről a plakettől szölván ezeket írtam: „Derkovits fametszetén látott feltartóztatathatlan áradatként tör előre itt is a nép.” Úgy gondolom, nem kell különösebben bizonygatnom, hogy az ilyen említés nem véletlen, s legalább annyit bizonyít, hogy a két mű összefüggését magam is világosan látom. Monográfiám írása során arra törekedtem, hogy ha nem feltétlenül szükséges, ne ismételjem korábbi megállapításaimat, s a plakett elemzésekor ezt nem is láttam feltétlenül szükségesnek, hiszen a derkovitsi életmű más vonatkozásban elég gyakran szóba kerül munkámban. Ami pedig az analógiákat általában illeti: A Tékozló fiú analógiáit felsorakoztatva megjegyeztem: (86. és 87. oldal) „Az analógiákkal való összevetés itt és más szobroknál csak az „egészen más” megállapításhoz vezetett. Mészáros művészete csak saját korából, magyarságából, osztálytudatos eszméiségeiből érthető meg.” Hadd tegyem hozzá: az ilyen megállapítások viszont a kínáló analógiákkal való tényleges összevetéseken alapszanak akkor is, ha ez nem minden esetben fogalmazódik meg, s mutatkozik meg közvetlenül a szövegben. Meggyőződésem, hogy aligha van olyan műalkotás, melyhez analógiát ne lehetne találni, de ezeknek valamely monográfia keretén belüli szüntelen sorolása nem feltétlenül gyümölcsöző és kíváncsatos tevékenység, különösen olyan monográfiában nem, mely arányosságra, s a tudományos hitelesség mellett közérthetőségre is törekszik.

A mondottakkal mindennek előtt Végvári Lajos véleményének egyes pontjaira kívántam válaszolni, de egy némely tekintetben válaszoltam Aradi Nóra véleményére is, hiszen itt hasonló problémák merültek fel, különösképpen a plakettek és a mozgalmi grafika, Mészáros ún. „illegális stílusa” kapcsán. Mészáros egyik első plakettjéről szólva ezt írom: „Olyan közvetlen reakció ez a munka a munkásmozgalom aktuális eseményére, a napi harcra, mint a korabeli röplapok voltak, ahhoz hasonló megoldás tekintetében, és hasonló a szerepe is.

Az ötletet, a mintát mindenképpen azok adták." Az összefüggést tehát ebben az esetben is látom, s megmutatom, így nem hat újként számomra az opponensi véleménynek az a megállapítása, hogy „Mészáros plakettjei láthatóan magukon viselik a mozgalmi grafika hatását”. Tény viszont, hogy szövegemben a kapcsolat ilyen utalással kimutatásán túl nem foglalkoztam ezzel a kérdéssel. Éppen ezért tartom jelentősnek Aradi Nóra azon megállapításait, hogy a Mészáros plakettek elemzése során kiemelt sajátosságok mennyire általánosak, mennyire egy korábbi folyamat eredményei, s hogy a tömegábrázolás problematikájával együtt világosan kimutathatók a szocialista realista képzőművészet addigi fejlődését vizsgálva is. Hasonlóképpen köszönettel fogadom opponensemnek Pór Bertalan és Diego Rivera szovjetunióbeli utazására való utalását. A fentebbi általános megállapítások, s az ilyen adatközlések valóban hasznos kiegészítői, gazdagító mozzanatai lehetnek monográfiáimnak, s művészettörténet-írásunknak általában is.

Végvári Lajos opponensi véleménye felvet olyan problémát, mely érzésem szerint a szöveg bizonyos félreértésén alapszik: az, hogy véleménye szerint Goldman Űlő munkását túl szigorúan bírálom. Legyen szabad idezmem monográfiámnak azt a bekezdését, melynek alapján Végvári Lajos erre a megállapítására jutott. Ez a rész így hangzik: (74–75. o.) „Alakjainak testi-lelki átérzésén túl Mészáros művészetére éppen az ábrázoltak sorsának, életének, a társadalom legégetőbb problémáinak szenvedélyes átlélése, hozzáállásának félreérthetetlen sugárzása jellemző. Nem csupán szobrász volt, architektónikus, statikus, nyugodt művek alkotója, nem csupán élő és érző embereket mintázott, hanem kora társadalmának, a saját osztályának élő és érző, szenvedő és eszmélő, bátor és bizakodó embereit, bennük – mintegy ideálként – a jövő társadalmának embereit állította művészetének középpontjába, azaz a szó igaz értelmében: a teljes embert. Művészetének időbeli, térbeli sőt osztályszempontú konkrétsága nem leszűkítést, hanem a kiteljesedést, a mindig érvényes, az örök értékek rangjára emelkedést jelent. Mészáros művészetét ez a teljesség emeli azok fölé is, akik harcostársai voltak a szobrászatban, mert hasonló célkitűzésekkel szolgáltak, a munkáosztály ügyének támogatását tekintették feladatuknak, de – mint köztük Mészáros mellett a legkiválóbb, Goldman György sem – nem tudtak igaz életet lehelni szobraikba. Ha munkást ábrázoltak, nem volt ember igazán, tehát nem volt igazában munkás sem. Az „osztályembert” akarták megjeleníteni, de az „osztály” és az „ember” elszakadt egymástól műveikben, élettelené, szektás jellegűvé, sematikussá téve az ábrázolást.

Itt tehát – s monográfiám más helyén sem – nem szólok konkrétan Goldman Űlő munkásáról (más címen: Könyöklő munkásáról), hanem bizonyos összefüggésben, Mészáros korai műveinek sajátosságai kapcsán általában utalok azoknak – vele egyidejű – művészetére, akik harcostársai voltak, hozzá hasonló célokat szolgáltak a szobrászatban. Ha az általános megállapítás konkrét alapjait keressük, természetesen ott van, hiszen megnevezem, Goldman művészete is, de sokkal inkább az 1929-es Álló munkás, mint az 1934-ben mintázott Könyöklő munkás ad alapot következtetésemnek. Hogy Goldman művészetét Mészáros viszonylatában, a szocia-

lista művészet vonatkozásában, s művészettörténetünk egészében hogyan látom, ez monográfiám több utalásának összegezéséből kiderül, de legvilágosabban Goldmanról szóló cikkemben fogalmaztam meg ezt néhány évvel ezelőtt (Művészet, 1961. 4. sz.). Itt bővebben elemeztem az Álló munkást, a Könyöklő munkást, Goldman művészetének valamennyi kimagasló darabját. Úgy gondolom, ezek alapján nem érhet az a vád, hogy ítéletem igazságtalan, túl szigorú lenne vele szemben.

Az elmondottakkal nem kívántam teljesen elhárítani az opponensi véleményekben felvetett problémákat, hiszen tisztában vagyok azzal, hogy igen sok érintett kérdés bővebb kifejtése van még hátra. Az, hogy munkám mindvégig örömet jelentett számomra, nagyrészt éppen ezeknek a jelentkező, sokasodó problémáknak volt köszönhető. A téma olyan nagysága, gazdagsága bontakozott ki fokozatosan előttem, melyet a munka megkezdésekor valóban alig álmodhattam. Igen nagy öröm számomra, hogy opponenseim, – s rajtuk kívül a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata által felkért három lektor is – eredményesnek, hasznosnak, a további kutatásokra ösztönzően hatónak ítélték meg munkámat. Tanácsaikat, amennyire monográfiám fő célkitűzései, jelenlegi felépítmésemengedi, igyekszem még a kiadás előtt hasznosítani. Vonatkozik ez például Aradi Nórának az irodalomtörténeti kutatásokat illető megállapítására (bár hozzá kell tennem: én itt szinte kizárólag a szocialista realizmus előzményeinek irodalomtörténeti kutatásaira, a téma fokozott aktualitására kívántam utalni, hasonlóan ahhoz, ahogy a történeti, párttörténeti kutatásokra is utaltam), és vonatkozik a Végvári Lajos által szükségesnek tartott oeuvre-katalógusra, tárgy- és névmutatóra. Elmondhatom, hogy az oeuvre-katalógus – képjegyzék formájában – időközben el is készült, s régóta a Kiadónál van.

Amikor még egyszer megköszönöm opponenseim munkáját, ösztönző véleményét, szeretnék köszönetet mondani azoknak is, akik munkám kezdetétől fogva mellett álltak, s nagy részük van abban, hogy vállalkozásomat eredményesen fejezhettem be. Mindenekelőtt aspiránsvezetőmnek, Pogány, Ö. Gábornak, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatójának, aki kutatómunkám valóban legalapvetőbb feltételeit biztosította számomra, és Vayer Lajos tanszékvezető egyetemi tanárnak. A sok név említése nélkül hadd mondjak még köszönetet a Magyar Nemzeti Galéria mindazon dolgozóinak, akik segítettek, támogattak, vagy akár csak jóindulattal nézték munkámat. Köszönet azoknak is – ezeknek név szerinti említése valóban hosszúra nyúlna –, akik Mészárosra vonatkozólag bármiféle adattal, jótanáccsal szolgáltak.

E rövid, de nagyon szívesen tett elkalandozás után kérem opponenseimet s a tisztelt bizottságot, fogadják el válaszat, s ítéljenek munkám felett érdeme szerint.

*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a küldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Kontha Sándornak a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adjon meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1965 január 1-i hatállyal Kontha Sándort a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

BOSKOVITS MIKLÓS—MOJZER MIKLÓS—
MUCSI ANDRÁS

AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM KÉPTÁRA

Budapest, 1963. Akadémiai Kiadó

1963 karácsonyára egy díszes kiállítású könyv jelent meg, az esztergomi Keresztény Múzeum képtárának gazdagon illusztrált ismertetője. A kiadványban a közönség nagyobbik része szép képes albumot lát, a művészettörténet művelői azonban a legjelentősebb magyar vidéki múzeum (amint Mojzer Miklós, az egész vállalkozás legfontosabb szervezője és egyben oroszánrészenek el is végzője a szépen megírt bevezető tanulmányban a régi magyar művészet emlékeinek nagy számára hivatkozva jogos büszkeséggel hangsúlyozza, a második Nemzeti Galéria) újabb katalógusát köszöntik benne. Jelen ismertetés is ezzel az oldalával kíván foglalkozni.

Bevezetésképpen megemlékezhetünk arról, hogy a múzeumi tudományos katalógusok írása talán minden művészettörténeti tevékenység közül a leghálátlanabb. Mennyi munkát jelent egy kép bibliográfiájának az összeállítása, és mégis mekkora a veszély, hogy valamelyik, esetleg éppen nem jelentéktelen említés kimarad. Mennyi kutatást kell egyik-másik kép mesterének meghatározására fordítani, és esetleg a végeredmény nem lesz más, mint egy kérdőjel eltüntetése az addig is forgalomban levő név mögül. Ha ezalatt inkább kisebb-nagyobb cikkek, könyvek írásával foglalkoztak volna a szerzők, sokkal mutatósabb eredmények lehetnének már a hátuk mögött. Éppen ezért különös elismerés kell illesse őket ezért a munkáért, amellyel elérték, hogy jelenleg Magyarországon az esztergomi múzeum képtáránál csak a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára van jobban katalogizálva, az a Régi Képtár, amelyiknek Pigler Andor készíti katalógusának újabb és újabb kiadásait.

A szerző-kollektívának semmiképp sem kellett töretlen utakon járnia, sőt azt mondhatjuk, hogy a Keresztény Múzeum képtára az ország legtöbbször feldolgozott együttese közé tartozik. Már a gyűjtemény nyilvánosságtételének évtizedében megjelent Maszlaghy Ferenc munkája, „Az esztergomi hercegprímási múzeumban levő művek jegyzéke”, mely másfél évtized alatt újabb kiadást is megért. 1948-ban pedig a „Magyarország Műemléki Topográfiája” sorozat első köteteként Genthon István tollából készült el újabb katalógusa. Kíváncos lenne, ha a most megjelent kötetet egy hasonló — esetleg csökkentett terjedelmű — újabb kötet követné, amely a múzeum többi kincsét, szobrait, iparművészeti alkotásait tartalmazná, és egy harmadik, amelyik a kincstár anyagával kapcsolatos kutatásokat foglalná össze. Esztergom, legfontosabb múzeum-városunk, okvetlenül megérdemelte ezt a három kötetet.

Visszatérve könyvünkhöz: a teljességről lemondva, a gyűjteménynek csupán kvalitásosabb felét mutatja be, eltekint a kevésbé színvonalas és az 1800 után készült képek közlésétől. A kiválasztott festmények jelentős részének, mintegy felének reprodukcióját is hozza. Ezzel

a képtár az ország „legjobban reprodukált” gyűjteménye lett, festményei a legnagyobb arányban vannak publikációkban közzétéve.

A nagyméretű színes táblák a szöveg között vannak, a kicsiny, inkább csak az emlékeztetőre idézés célját szolgáló fekete-fehérek hátul. A kiválasztás nem a szerzők, hanem Zolnay László érdeme, s bár nem az ő koncepciójuk szerint született, jól tudtak alkalmazkodni hozzá, sehol sem érzünk zökkenőt; az olvasó sem tud több kifogást emelni ellene, mint amennyit a világ bármely más képvalogatásával szemben lehetne. A tárgyalt képek bibliográfiája nem lép fel a teljesség igényével; azt elmondhatjuk róla, hogy általában jól gyűjtötték össze a valóban nélkülözhetetlen említéseket. Az egyes képekről mindenütt a legszigorúbb tudományosság igényével emlékeznek meg, mindössze egy szempontból marad el egy modern szakkatalógussal szemben állítható követelményektől: az egyes alkotók életének, tevékenységének rövid ismertetését is szívesen vettük volna a tárgyakat ismertető cikkek élén. Sajnálatos azonban, hogy az említéseknel nem terjeszkedtek ki arra, hogy a mondott helyen csak említve, vagy reprodukálva is van-e a kép. Ez pedig nagyon hátrányos mindazon esetben, ahol a kötet maga nem hoz illusztrációt — tehát a tételek több mint felénél. Különleges elismerés illeti a kép állapotára, esetleges korábbi restaurálásokra vonatkozó utalások gondosságát; jóval felülmúlják a katalógusokban általában olvasható sommázó, általánosságban mozgó említéseket. Főleg a magyar anyagot tartalmazó fejezetre áll ez. A reprodukált képeken látható mondatzalagok vagy egyéb feliratok visszaadása mintaszerű, kivéve a 149—151., 153—156. számú képeket, ahol teljesen elmaradt a visszaadás, a 306. számút, ahol a közölt szöveg betűhív, nem lett feloldva, végül a 13., 145., 232. és 278. számúakat, ahol csak a feloldott szöveg van előttünk, annak jelzése nélkül, mi ebből a szerzők saját kiegészítése.

A könyv díszműnek készült, és a ráfordított gond erejénél fogva a reprodukciók zöme olyan jól sikerült, hogy csak az elismerés hangján lehet szólni róluk. Kár, hogy a tévesen értelmezett díszmű-jelleg miatt a könyv táblájára rákerült a XIII. századi esztergomi „latinusok” pecsétjének másolata. A fémveretnek a vászonborítással való ellentétét a modern könyvesztétika nem nézi jó szemmel, azt se felejtjük el, hogy ez az ellentét nemcsak formai, hanem tartalmi is. A gyűjtemény, amelynek ismertetőjét az olvasó kezében tartja, egy múlt századi főpap, Simor János alapítása. A városhoz, azon túl, hogy ott áll a primási palota, vajmi kevés köze van, a középkori Esztergomhoz pedig még kevesebb.

Végezetül néhány szó a művésznevek írásáról. A recensens könnyen a kákán is csomót keresés gyanújába keveredhet, ha ilyen részletkérdésekkel foglalkozik, amelyek — készséggel elismeri — semmiképp sem tartoznak a szerzők munkájának érdemi részéhez. Úgy véli azonban, hogy mivel általánosan elismert tény művészettörténeti nomenklatúránk bizonytalansága, nem árt, ha egy újonnan megjelent könyvvel, mint konkrét példával kapcsolatban felveti ezeket a gondolatokat. A szerzők szemmel láthatóan törekedtek kerülni az „Ismeretlen mester” fogalmát, ami valóban igen gyakran nehézségek,

összetévesztések forrása. A magyar részben az is érezhető volt, hogy szerzője igyekezett új szükség-neveket kitalálni, köztük számos igen találat, amelyek megérdemelnék, hogy meggyökerezzenek. Számos esetben azonban, minden más támpont híján, egyedül a többé-kevésbé szoros iskolához kapcsolódást jelentő városnevet („Sienai festő”), vagy ha ez sem volt megállapítható csupán nemzetnevet találunk („Német festő”). Ennek a szóhasználatnak azonban komoly hátránya is van: vajon bizonyosan megállapíthatjuk — stílusuk alapján! — nemzetiségét olyan művészeknek, akik az országhatárok közelében élve mindkét fél hatásának egyaránt ki voltak téve? Különösen meggondolandó ez kevert lakosságú területek esetében. A középkori Magyarországnak az a része, ahonnan táblaképeink származnak, éppen ilyen volt. A kutatás mai állása mellett semmi bizonyíték sincs arra, hogy ezen táblák ismeretlen festői milyen anyanyelvűek voltak. Stílusajzások alapján el lehet választani egy olasz és egy német festőt, de a három felvidéki nemzetiség közötti különbségtétel nem lehet meggyőző. Minthogy pedig a szolid tudományosságához semmiképp sem illik, hogy olyat állítson, amiben nem bizonyos kétséget kizáróan, sokkal célszerűbbnek látszik az ilyen, nagyon is kétséges esetekben a földrajzi hovatartozás megjelölése, a „magyarországi festő” kifejezés használata.

A könyv a művészek szükség-neveit (nom de fortune, Notname) idézőjelben hozza. Ez kevéssé szerencsés módja a kiemelésnek, nem veszi tekintetbe, hogy az idézőjelnek néha bizonyos gúnyos mellékeze is van. Mintha arra akar-nánk utalni, hogy a báti táblák festője csak bitorolja a „Báti I. Mester” nevet! „Ugolino Lorenzetti” nevét pl. valóban idézőjelben kell hozni, amióta kiderült, hogy az e néven ismert személy nem lehetett a festője egy bizonyos, stílushasonlóságok figyelembevételével összekapcsolt kép-csoportnak, bár korábban úgy vélték. A Jánosréti Mestert, ha majd tudni fogjuk valódi nevét, azon fogjuk hívni; egy, az övéhez hasonló szükségnév-konstrukciónál még ez sem teheti indokolttá az idézőjel alkalmazását. A kiemelés, annak biztosítását, hogy világosan lássa az olvasó, itt nemcsak egy olyan festőről van szó, aki éppen most Jánosréten dolgozik, hanem ez az ő — bár ideiglenes — tulajdonneve, tökéletesen megoldja, ha nagy kezdőbetűvel írjuk a „mester”-t. Radocsay Dénes „Gótikus festmények Magyarországon” c. könyve jól mutatja ennek a szóhasználatnak alkalmazhatóságát — kíváncsi volna, ha minél hamarabb általános elterjedtségnek örvendhetne. Még egy megjegyzés, ezúttal nem annyira az általános tanuláság levonása érdekében, inkább visszatérve az ismertetendő könyvhöz, konkrétan a könyv művésznév-írásához: a német — osztrák és a németalföldi részben a szükség-nevek németre is le vannak fordítva (még a Braunschweigi diptychon Mesteréé is, aki pedig nem német, hanem holland festő volt). Ez a módszer rendkívül diszsonáns a könyv egészében, különösen azért, mert az olasz fejezetben nyoma sincs. Ha valaki tud németül, maga is vissza tudja fordítani a Winzendorfi Mestert Meister von Winzendorfra, ha nem, nem érdeklik az ilyesmit. Az esetleges félreértések lehetőségére nem kellett volna ennyire tekintettel lenni, hiszen a bibliográfiában megadott hivatkozások bárkit percek alatt hozzásegítenek, hogy tájékozódjék az illető művésznek a német szakirodalomban használt nevééről. Egyedül az lehet elfogadható magyarázat, hogy a külföldi olvasók feladatát akarták megkönnyíteni — ez esetben igen drága árat fizettek ezért, a címadás belső logikáját. (Egyébként a magyarul nem tudó olvasó feladatát eléggé megkönnyíti, hogy a névmutatóban úgyis fel vannak tüntetve ezek a német nevek; az olaszok ismét nem.)

A könyv részletes elemzése előtt is már leszögezhetjük: a katalógus méltó a gyűjteményhez. Vajon mikor látunk olyan installációt a kiállításon, amelyről ugyanez lesz elmondható? Hála a Reneszánsz Konferenciának, egy új, az eddiginél logikusabb rendezés várja a látogatókat. Az együttlés értéke azonban ennél sokkal többet is megérdemel!

*

A kötet „Magyarország” feliratú fejezetét Mucsi András készítette. Ez a része az, amelyet a legalaposabb előtanulmányok előttek meg (összefoglalásukként Radocsay Dénes korpusza), ahol tehát a legkevesebb új attribúcióra volt lehetőség. Külön elismerés illeti tehát, hogy mégis van több olyan hely, ahol tovább tudta fejleszteni a kutatást, új megállapításokat tett. Lássuk hát ezeket. A Báti I. Mester képeit (147. sz.) Radocsay régebbi nézetével, az 1390–1400-as évekkel szemben Mucsi 1410 és 1420 közé datálta. Sajnálatos, hogy nem tudta figyelembe venni vagy legalább a bibliográfiában említeni Radocsay új könyvét, ahol a táblák keletkezését az 1430-as évekbe teszi. Ez utóbbit kell mondani a Cholenperger-epitáfiumról is (148. sz.). Ennek bibliográfiáját lezárja Radocsay 1955-ös könyvével, és nem említi meg Alfred Stangét, aki új könyvében (Deutsche Malerei der Gotik. XI. München—Berlin 1961, 34.) a bécsi Fri-gyes oltár mestere egyik segédjétől származtatja. Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltárának (149–156. sz.) ikonográfiájáról nagyon érdekes megállapításokat tesz, amelyek ismeretében jól rajzolódik ki az egész együttes programja, sőt még a hiányzó tábla témájára is megkockáztat egy feltevést. Az Aranyosmaróti I. Mester két lefejezést ábrázoló táblája (162–163. sz.) közül helyesen határozza meg az egyiket Keresztelő Szent János vértanúságának; de vajon mi a bizonyíték arra, hogy a másik táblán id. Szent Jakab mártíriumát látjuk? A Felix-Regula-Exuperantius sorozatot (201–207. sz.) Radocsaynál tíz évvel későbbre, az 1490 körüli évekre teszi; a képeket az Apostolvértanúságok Mestere munkáinak látja, akit a magyar festők közé sorol. A 238-as Je-let Szent Lénárd legendájából eddig csak „Templom-építés”-ként szerepelt. A Szászfalvi Mester oeuvre-jébe való szerencsés besorolás is itt történt meg először. Még a barokk festmények sorában is látunk egy új meghatározást, Ipolyi Gáspár kanonok két vezeklő-képét (261–261. sz.) Huszár Ferenc egri festő munkái közt találjuk.

*

A német és osztrák festményekről szóló fejezet Mojzer Miklós munkája. A könyvnek az a része, ahol a legtöbb új meghatározást találjuk, a régebbi kutatás kevesebb érdeklődést mutatott iránta. A fejezet egyes tételei-hez a következők megjegyzéseket fűzhetjük:

A szöveg szerint felső-ausztriai festő által 1450–1460 körül készített nagyméretű Kálvária (283. sz.) a valóságban — amint Benesch is mondta — inkább bajor stílusjegyeket visel. Mindenképp sajnálatos, hogy képe még a kisméretű reprodukciók között sem szerepel. A „Szent Julietta vértanúsága” (306. sz.) címen közölt képnél a „Julietta” bosszantó sajtóhiba a „Julitta” név helyett. A képet egyébként alighanem indokolatlanul helyezi az 1500 és 1510 közötti évtizedre, inkább a XV. század alkotásának látszik; mesterét valószínűleg továbbra is Jan Pollak irányának követői között kell keresnünk, mint azt Genthon István vetette fel topográfiájában. Időrendi besorolását tekintve itt kellett volna megemlíteni egy kölni stílusajzások mutató Krisztus születését, amely az 1948-as katalógusban német (augsburgi) festő munkájaként szerepelt a 121. lapon, 146. képen. Ha nem is indokolatlanul egyes kutatóknak az a véleménye, hogy itt hamisítványról van szó, a kérdés tisztázását csak megkönnyítette volna, ha ebből a fontos publikációból nem hagyják ki. A 315. sz. tábla, Mária a gyermekkel, nem elég bizonyos, hogy valóban Martin Schaffner műve, az analógiák nem minden ellenvetést kizáró erejűek. Feltétlenül meg kell vizsgálni még a dunai iskola festőinek a tevékenységét, és nem szabad teljesen figyelmen kívül hagyni Nürnberg városát sem. Még a Dürer-körhöz tartozó mesterek között is volt olyan festő (a Schreyer-oltár mestere, lásd: Meister um Albrecht Dürer, Nürnberg 1961. Anzeiger des Germanischen National-Museums 1960–1961, 148–149. lap, 45–47. tábla), aki ha nem is tekinthető a tábla mesterének, de stílusa olyan hasonló, hogy arra kell intsen bennünket, a vizsgálatok további kiterjesztésére van szükség. A régebben Hans Baldung Grien munkájának tartott képhez

(321. sz.) indokolt volt a „műhelye” szót odairni. A 323-as képről azt olvassuk, hogy lübecki festő munkája, a Schinkel-oltár mesteréhez áll közel. Valószínűbbnek látszik azonban, hogy inkább egy alsó-rajnai mester munkájával van dolgunk, Derick Baegert valamelyik követője festette, vö.: A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik VI. Berlin—München 1954, 59—61. lap, 102., 103. kép. Szerencsés megállapítás a 340-es Kálváriáról, hogy közel áll a Pulkaui Mester műveihez.

A fejezet ismertetésének befejezéséül érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy több esetben is német kutatók magyar festő munkájának mondtak olyan képeket, amelyek itt a német fejezetben szerepelnek. (A szerző csak Alfred Stangéra hivatkozik könyvében, de közölte, hogy több azóta itt járt tudós, így Franz Winzinger, Otto Demus, Franz Novotny, Fritz Dworschak ugyancsak ezen a véleményen voltak.) Örömmel kell regisztrálnunk ezt a tényt, mert annak bizonyosságát látjuk benne, hogy végre elmúlt az az idő, amikor a nemzetiségi elfogultság színezte a vizsgálódásoknál az egyes résztvevők objektivitását.

*

A németalföldi festészetet ismertető fejezetet szintén Mojzer Miklós állította össze. A múzeumnak ez a része kevésbé fejlett, számsra és értékre egyaránt kevésbé jelentős az előzőnél. Legszébb darabját, egy sebeit mutató Krisztus félalakját (109. sz.) csak kérdőjellel látjuk Memling munkájának sorolva. Ez az óvatosság talán nem indokolt; a mű kimagasló kvalitása és a kérdéshez régebben hozzászólt jeles szakértők többségének véleménye egyaránt megengedik, hogy saját kezű munkának tekintsük. A 412-es, Szent Ágnes eljegyzését ábrázoló képhez legalábbis kérdőjellel kellett volna odairni az utrechti származást; a stílusjegyek sokban utalnak az Észak-Németalföldről akkoriban amúgyis erősen befolyásolt kölni festészetre is. A Szent Orsolyának és társnőinek vértanúsága esetében (413. sz.) túlzott tartózkodásnak látszik a „Brüsszeli festő 1500 körül” megállapítás. A kép minden bizonnyal Barend van Orley közvetlen közelében készült. A Szent György-táblák (414—415. sz.) Goossen van der Weyden műhelyébe való utalása szerencsés trouvaille.

*

Végh János

A képtár világszerte is legismertebb gyűjteménye az olasz anyag. Maszlaghy jegyzéke után az együttes első tudományos feldolgozását Gerevich Tibornak köszönhetjük, aki az 1928-ban megjelent Primás Album-ban ismertette a képtárat. Az első teljes tudományos katalógust pedig Genthon István adta a Műemléki Topográfia I. kötetében, 1948-ban. Azóta azonban a trecento és kora quattrocento kutatása még inkább a művészettörténeti érdeklődés homlokterébe került.

Az olasz anyag katalógusát Boskovits Miklós és Mojzer Miklós állították össze. Számos új meghatározás, bő irodalmi utalás a gazdag színes képanyaggal együtt a hazai művészettörténeti irodalom jelentős alkotásává avatja a kötetet.

Az új attribúciók nagyrésztben külföldi szakemberektől erednek, de mindenkor a szerzők elmélyült kutatásainak eredményeit is tükrözik. Így nagy örömmel látjuk például, hogy az eddig csak „toszkán kálváriának” nevezett XIII. századi táblakép (4. sz.) most konkrét elhelyezést nyert a Magdolna-oltár mesterének műhelyében készült művek között. A sokáig a sienai Luca di Tommènak, majd ismeretlen firenzei festőnek tartott „Madonna a gyermekével” című kép (12. sz.) most a firenzei „Griggs kálvária mesterének” oeuvre-jét bővíti. Az Izaiás próféta ábrázoló táblakép (13. sz.) Duccio iskoláján belül biztos helyet kapott Ugolino da Siena körében. Taddeo Gaddi követőjének tartott „Madonna Szent Katalinnal és Magdolnával” (14. sz.) táblakép mestere — az analógiák és érvek alapján — sienai műhelyből került ki. Andrea di Bartolo sienai festőnek tulajdonított apostol félalakját ábrázoló kép (23. sz.) inkább Andrea Bonaiuti műve. A trecento anyag egyik szokatlan ikonográfiájú

képe, „Krisztus létrán a keresztre megy” (26. sz.), a korábbi „sienai festő, XIV. század” általános megjelölése helyett most Giovanni di Bartolomeo Christiani pisai festő alkotásaként szerepel; az attribúció Boskovits Miklós kutatásának eredménye. A korábban Simone Martini követőjének ismert „Joachim elhagyja a várost” (33. sz.) című táblaképről Mojzer Miklós állapította meg, hogy — három párdarabjával együtt — Andrea di Bartolomeo műve. A Szent Péter keresztrefeszítését ábrázoló predella-képben (49. sz.) ugyancsak Mojzer a sienai S. Pietro Ovide templom töredékesen fennmaradt oltárának részét ismerte fel, és mesterét Cozzarelliben határozta meg. — E két attribúció bővebb ismertetése sajnos csak a katalógus nyomdába kerülése után jelent meg a Pantheon című folyóiratban (XXII). — A képtár legszebb alkotásai közé tartozik két, eddig biztos Sassetta műként ismert kép, Mária mennybevétele (39. sz.) és a Mária-fej (40. sz.). Az új katalógusban Mojzer Pietro Giovanni d'Ambrogionak, Sassetta közeli tanítványának tulajdonítja e képeket Berenson, Brandi, Meiss és Carli nyomán. Sassetta foglalkozó legújabb és legbővebb tanulmány, Enzo Carli monográfiája (1957) közli az esztergomi Madonna-fej képét, a szövegben azonban nem foglalkozik vele, csak a jegyzetben említi. Ugyanitt sorolja — Berenson alapján — Pietro Giovanni d'Ambrogio művei közé a mennybevitt ábrázoló képet anélkül, hogy az eredetét látt volna. Nem akarjuk elutasítani az új attribúció lehetőségét, de úgy gondoljuk, hogy a képek megnyugtató meghatározását csak a mű konkrét vizsgálatából kiindulva nyerhetjük. Ugyancsak fénykép után nevezi Carli az 52-es és 53-as számú, korábban Francesco di Giorgionak tartott képet Andrea di Niccolónak. Sürgető feladat, hogy e meghatározások helyességét a művet közvetlenül ismerő szakember döntse el. Ugyancsak Carlitól származik a 22. számú kép új attribúciója is, aki az eddig Spinello Aretinóként ismert „Szent Pál lefejezése” című képet Luca di Tommènak tulajdonítja. Helyesnek tartjuk a mesternév után a kérdőjelet, ezt a kérdést is mélyebb vizsgálatnak kell még alávetni. Michele da Verona helyét az új katalógusban igen helyesen Vincenzo Poppa követője foglalja el a 74. számú „Mária imádja a gyermekét” című képnél. A barokk anyag egyik szép alkotása, a „Vanitas” (120. sz.) Jan Lys személyében biztos mestert nyert. „Ábrahám megvendégeli az angyalokat” című 125. számú kép mesterét sokáig Mattia Pretinek tartották. Először Pigler Andor (1956) vetette fel e képpel kapcsolatban a sienai Manetti nevét. Mojzer Miklós megerősíti e meghatározást. A Domenico Petinek ismert 132. sz. kép Czobor Ágnes véleménye szerint inkább Orazio Gentileschi köréhez tartozik. Mojzer Miklós magáévá teszi ezt az attribúciót, és a kép tárgyát a hagyományos „Magdolna” meghatározás helyett „Női szent mártíromságának” tartja. Az eddig Dizianinak tartott „A pástorok imádása” című kép (136. sz.) R. Palluchini szóbeli közlése alapján most Pontebasso műveként szerepel.

E néhány példa is mutatja, hogy milyen nagy jelentőségű az új katalógus a képtár tudományos feldolgozásában. Biztosabb helyet kaptak az egyes képek az itáliai festészet történetében, határozottabban szétválnak az egyes iskolák, így elsősorban a firenzei és sienai műhelyek, amint a 12., 14., 23. számú képeknél láttuk. Sajnos azonban a katalógus kiadásában nem érvényesül következetesen ez a kutatási eredmény. A szerzők pedig kétségtelenül törekedtek az iskolák szerinti, illetve a kronológiai felépítésre. Hogy ezt az elgondolást nem tudták keresztülvinni annak — feltehetően — a szövegközi színes képek elhelyezése volt az oka, amelyeket igyekeztek a szöveggel egy lapon, illetve vele szemben elhelyezni. Hiba a képek olyan felcserélése, mint például Ribera Szent Jeromosának a XV. századi képek közti közlése, amiért a XV. századi spanyol festő „apostolfejek” képe a barokk anyag végére került. Előnyösebb lett volna a spanyol képeket külön csoportosítani.

Végül örömiinket fejezzük ki, hogy a katalógusban felvett képek legtöbbször fényképe is szerepel a kötetben, ha nem a szöveg közt színes változatban, akkor a könyv hátsó tábláin bélyegszerű formátumban. Zavaró

azonban, hogy e táblákon a fotók nem követik a számozás sorrendjét, majd pedig, hogy az egyes képek kicsinyítési aránya oly eltérő egymástól. Így például a második táblán Ugolino da Siena Izaiása (13. sz.: 27,2 × 21 cm) nagyobb mint a firenzei festő „Remeték életét” ábrázoló képe (8. sz.: 79 × 82 cm), vagy a harmadik táblán Sano di Pietro Madonnája (50. sz.: 55,5 × 35 cm) kisebb, mint Beccafumi Szent Katalinja (54. sz.: 24 × 16 cm).

Prokopp Mária

LENGYEL GÉZA A SZÉPMESTERSÉGEK KEZDETE, FERENCZY ISTVÁN SORSA

Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata
192 szöveg és 29 képpoldal.

Eltérően íróbarátainak lelkes magasztalásaitól, az utókor sokkal kételkedőbbben ítélkezett Ferenczy Károlyról, a múlt század első felének ünnevelt szobrászáról. Felismerte művészetének ama fogyatékoságait is, amelyek annak idején gróf Széchenyi Istvánt is kételkedésre késztették, úgyhogy nem részesítette magasröptű terveit pártfogásában, sőt ellenük szegült.

Meller Simon 1906-ban alapos elemzéssel monográfiában foglalta össze Ferenczy életének adatait és igen tárgyilagosan jellemezte lankadatlan tevékenységében megvalósuló úttörő szerepét, amelyet — sajnos — nem éltetett elsőrangú művészi alkotó erő.

Rimaszombat város pedig azzal tisztelte meg jeles fiának emlékét, hogy 1912-ben Valentiny János rendezésében kiadta levelezését. Elégé járt úton indult tehát Lengyel Géza, a Nyugat köréhez tartozott tanulmányírónk, számos kulturális értékünk megértő méltatója, amikor nemrégiben találó korrajzba foglalta Ferenczy Károly sorsát. Műve nagyjából a regényes életrajz szokásait használja fel, de kiütközik belőle írójának képzőművészeti kritikusi mivolta is és ugyancsak megérzik rajta, hogy a marxizmus mennyire közelítette a művészet elméletét és elemzést a valóságos élethez.

Lengyel a magyar művelődésnek fölötté vonzó korszakába markolt. Változatos, érdekes rajzát adja. Felvonultatja a kor művészetének előre- és hátramosztóit, az irodalomban szerepet játszó nagyurakat, főpapokat, iparosokat, szépasszonyokat, Thalia papnőit és sokadalmukkal meglepően érzetű Vörösmarty korának atmoszféráját. És kit ne érdekelne, milyen konok kitartással üldözte Ferenczy a magyar márványt, hogy ebbe s vergődésbe ölje belé csalódásait.

Lengyel egy kissé kényeztetni hősét, néha kellett neki kevesebbet kíván tőle, ami regényes életrajzot íróval meg-megesis. Például határozottan Ferenczy mellé szegődik abban az ellentétben, amely Széchenyitől elválasztotta. Elegendő figyelmesen elolvasni a Lengyel-közölte idézeteket, amelyeket leveleiből, memorandumai-ból citál, hogy megérezzük belőlük bizonyos fel nem oldható kifejezésbeli zsúfoltságot, ugyanazt, amely a Mátyás-momentum különböző megfogalmazásait, tervrajzait is zavarossá teszi, pedig a klasszicizálás éppen világosságot kívánna. Igaz, hogy a gróf római szerencsétlen együttlétük alatt kurtán-írcsán bánt el vele, de ennek éppenséggel nem mágnás gőg volt az oka, hanem ösztönös visszariadása mindennemű gondolkodásbeli, kifejezésbeli vétkezéstől. A legnagyobb magyart alighanem idegessé tette Ferenczy gyakorta köntörfalazó, fel-lengző, máskor sántikáló beszédmódja és viszolygott tőle — hiszen semmi okunk sincs azt feltenni, hogy jobban beszélt, mint írt, sőt! — aminek döntő oka volt abban hogy Ferenczy művészeti terveiben nem hitt. S valóban — legyünk igazságosak! Ha megvalósult volna ez a szerencsétlen elképzelés, egyáltalában nem lett volna különös becsületére művészetünknek. Ferenczyre hazatérte után mind kevésbé hullott Canova és Thorwaldsen művészetének visszfénye, ami képmásszobrainak hanyatlásán is észrevehető, akármilyen szeretettel, hálával viseltetünk is Ferenczy iránt.

Igaz, hogy a Nemzeti Galéria aulájában a kiemelésre alkalmas legmegfelelőbb ponton a bájos Pásztorleányka fogadja a látogatót, de ez a szobor sem áraszt olyan magával ragadó teremtő erőt magából, mint egykorú irodalmunk, Tapogatózó mesterség kezdet, de nem teljes művészet.

Ezek a fanyar megfigyelések nem érintik Lengyel könyvének érdemét. Avatottan kalauzol a XIX. század elején lejáródott magyar élet egy csomó meghatározó megnyilvánulása között.

Farkas Zoltán

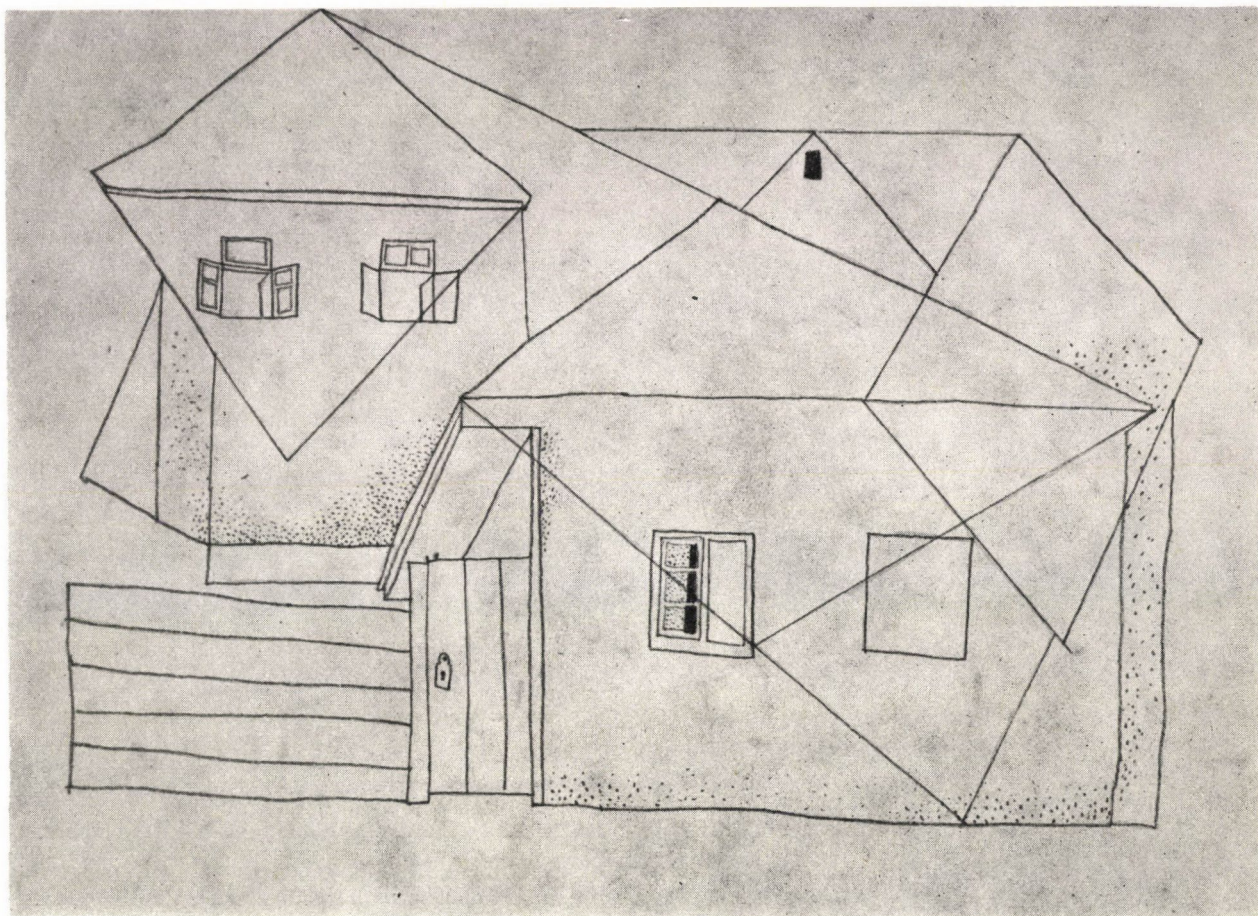
MÁNDY STEFÁNIA VAJDA LAJOS

Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata

A Művészet Kiskönyvtára sorozatban jelent meg az első Vajda Lajos-monográfia. Jelenleg ez a sorozat a legtermékenyebb művészeti kiadvány nálunk. Szempontjai főleg népszerűsítőek. Rövid esszézerű tanulmányai beilleszkednek a világszerte megjelenő kevésszövegű albumok, kismonográfiák sorába, amelyek a modern művészet szinte kizárólagos publikációi. A terjedeleme a szerzőket csupán a legszükségesebb adatok közlésére szorítja, az elemzéseket pedig a didaktikus cél magyarázatokká, körülírásokká alakítja. E keretek eleve adottak, így a könyvek ismertetésekor nagyobb adatgazdagságot, mélyebbreható elemzést igényelni a szerzők műfaji lehetőségein való túllépést jelentené, s mindenképpen a sorozat szerkesztőinek feladat körét súrolná. Ugyancsak ebbe a körbe tartozik, s éppen ezért a tanulmány ismertetése előtt említendő: a bevezető sorok kérdése, amelyben a szerzők a háttér felvázolásához rövid áttekintést adnak a kor képzőművészetének fő irányairól. Érdemes lenne egyszer összevetni ezeket a bevezető sorokat az egyes kötetekből! Általában főszempont olyan környezet bemutatása, amelynek középpontjában állhat a tárgyalt művész, s így nemcsak értékei abszolutizálódnak, hanem megállapítást nyer, hogy ha voltak vele egyenrangú művészek saját korában, előtte vagy utána, azok feltétlenül összefüggésben álltak művészetével. Az összkép felvázolása után általában az irányzatokba való sorolás következik, s a didaktikus analógiakeresés gyakran a történeti szempontok második sorba helyezését eredményezi. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a könyvsorozat egymástól független, sőt időnként egymással szembenálló szemléletű önálló tanulmányokra oszlik, hanem azt is, hogy a szerkesztés e módszerbeli engedményei szinte kényszerítik az abszolutizálás láncreakcióját, amely nemcsak a történeti rekonstrukciót teszi lehetetlenné, hanem az igazi nagy értékeket is felesleges bizonyító sallangokkal diszitteti fel. Ez pedig figyelmeztető jel a tudományos kutatás számára, hiszen a szakmán belül tisztázott kérdésekkel összehangoltabb egységet lehetne létrehozni az ismeretterjesztésben is.

Mindez nem csökkenti a közelmúlt és jelen több kiemelkedő művészt (Vajdán kívül pl. Barcsay Jenőt) először bemutatató kismonográfiák felbecsülhetetlen érdemét a tudományos kutatás számára, hiszen az úttörő vállalkozás bátorsága, a kutatók jószemű anyagválogatása és az interpretálás frissessége rendkívül vonzóvá teszi ezeket a műveket.

Mándy Stefánia a nagyközönség által alig ismert, jelenkori kiállításokon csak elvétve, egy-két művel szereplő művész életpályáján vezet végig, akinek azonban egy idő óta több kutató által is rendkívül szugesztíven emlegetett, ismeretlen művei egyre növekvő intenzitással hívják fel magukra a figyelmet, úgyhogy emlékkiállítás ma már elkerülhetetlen, szinte sürgető igénnyé vált. A monográfia megírásakor kevés előző kritikára támaszkodhatott a szerző, könyvével egyidejűleg azonban több tanulmány is megjelent a művészről (Bálint Endre: Vajda Lajos, Valóság, 1964. 6. sz., Körner Éva: Vajda Lajos művészete, Valóság 1964. 9. sz.), akit halála után csaknem negyedszázaddal úgy tűnik, véglegesen utolért a kor, s napjainkban érke,



1. Vajda Lajos: Szentendrei házfalak. 1936. ceruza

zett el az az idő, amikor művészete a barátokon és közel állókon kívül, nézőkre, befogadókra talált.

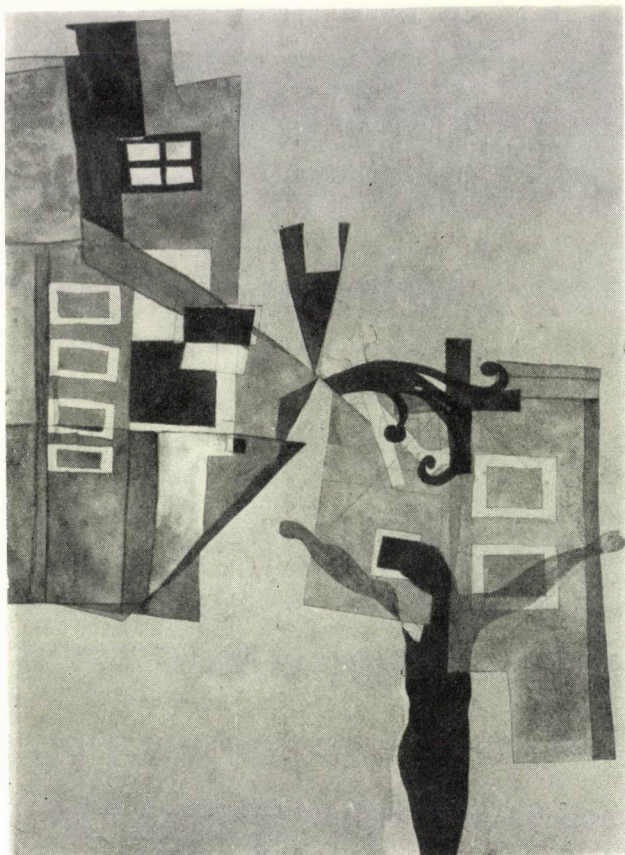
„Vajdát úgy kell felfedeznünk, napvilágra hoznunk, ahogy archeológus tárja fel egy elsüllyedt kor kincseit — írja a monográfia szerzője —, csak éppen ez az elsüllyedt kor nem évezredekkel ezelőtt volt, hanem tegnap-tegnapelőtt.”

Érdekes megfigyelnünk, hogy ugyanezt az elsüllyedést konstatálja két évtizeddel korábban Vajda első emlékkiállításának katalógusában a művész legelső felfedezője és kritikusa, Kállai Ernő (Alkotás Művészház, Vajda Lajos emlékkiállítás, katalógus-előszó 1943. okt.). Ez már elgondolkodtató abban az irányban, hogy vajon nem Vajda művészetének lényegéből következik-e az oly sokáig ismeretlenül maradás.

Kállai az idegenség és elszigeteltség állapotát egyrészt a „kényelmes, konformista szempontokat figyelembevevő”, szellemi közönyt és tunyaságot árasztó hazai közvéleménynek, másrészt a Vajda művészetén át sugárzó „tisztá formai szerkezet” és „látomásokat idéző szellemi feszültségnek” tulajdonítja. Egyetlen szóba sűrítve talán úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Vajda művészetének intellektualitása maradt idegen, a magyar festészetben főleg az emocionális, érzéki telítettséget felfedező Kállai szerint, a magyar közönségtől. „Jobb szó híján absztrakt”-nak nevezi ezt a festészetet Kállai, nem a manapság használt non-figuratívot értve alatta, hanem az elvont gondolkodás által felépített kompozíciót. Ezután másodsorban említi Kállai a Vajda művészetének korához való feszült viszonyát. „Ősi babonás rettenet vált úrrá rajta, ha a mai világra nézett. Szíve gyökeréig megborzadt a kor démoni ábrázatától, pokoli embertelenségtől.”

Megfigyelhető, hogy a későbbi Vajda értékelésekben hol az egyik, hol a másik szempont kerül előtérbe a Kállai által is felismert jellemvonások közül.

A negyvenes években működő Európai Iskola festői és teoretikusai éppen elvont formakincséből, és jelképekből építkező piktúráját választották példaképül, és elemezték, vagy interpretálták kissé manifestumszerű formában (Hamvas—Kemény: Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon. Bp. 1946) míg az ötvenes évek végén a Vajda életművet újra felfedező kutatók, inkább a kor, a fasizmus embertelen korának, determinatív erejét hangsúlyozták. Ezt emeli ki a két világháború közti művészetéről írt tanulmányában Németh Lajos (Zádor: Magyar művészet, Bp. 1958), aki ismételten megállapítja Vajda rövid életművének magyar viszonylatban kiemelkedő értékét. Az oeuvre feldolgozásában kutatásokat végző Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között (Bp. 1963) c. könyvében az említett Hamvas—Kemény mű után először emeli legjelentősebb 20. századi festőink közé a művészt, s kitér arra is, hogy Vajda különös jelentőségű az egész kelet-európai művészetben. Vajda művészetét Körner e művében konkrétan kapcsolatba hozza a „fasizmus előretörésével és tömegpusztításra, háborúra való áttérésével”, alkotómódszerét pedig úgy határozza meg, hogy „képei a realitás és intellektus, a tiszta elvonatkoztatás dialektikájából születnek”. Megfigyelhető, hogy a Vajdáról írt néhány összefoglalás szorosan összefügg egymással s ezeket a monográfia írója is részben induktív, részben deduktív módon figyelembe is veszi, ugyanakkor nagyon mértéktartóan óvakodik attól, hogy néhány ekkor már kissé túlhangoztatott momentumot túlságosan előtérbe állítson. Kétségtelenül markánsabb és szuggesztívebb a



2. Vajda Lajos: Szentendrei házak feszülettel.
1937. temperamontázs

Körner Éva által felrajzolt Vajda-portré, az említett Magyar művészet a két világháború között c. könyvben, viszont nem biztos, hogy a kor tragikumával mélyen árnnyalt összefoglalóbb jellegű értékelés Vajda életpályája minden állomásának bemutatására alkalmas lett volna. Mándy pedig az életrajzi adatokra és a művész feljegyzéseire támaszkodva inkább az életpálya útját és korszakait igyekezett bemutatni. Művének elbeszélő, esszé jellege és problémákat nem tűrő műfaja viszont nem engedi meg számára annak a kérdésnek a tisztázását, hogy vajon Vajda művészete milyen mértékben függ össze a történeti korszaktól való megborzadás, elidegenedés és tiltakozás művészi megnyilatkozásában az európai festészetben ekkor már régen kialakult s minden szerteágazásában is sok azonos szimptomát mutató hagyománnyal. Mándy Stefánia pontosan feltérképezi, és írásos dokumentumokkal bizonyítja, hogy kinek a művészetét tartja nagyra Vajda. (Fontosak ezek az adatok mind biográfiai, mind módszertani szempontból, hiszen a mindenáron való eredetiségkeresés üvegházi elve helyett a művész valóban önálló szemléletteremtését igazolják.) A terjedelem azonban nem engedi meg a szerzőnek, hogy Vajda konkrét szellemi kapcsolatait elemezze sem európai, sem magyar viszonylatban.

Fontos lenne a további kutatás számára az ifjú Vajda baráti körének, s a világnézete szempontjából döntő tényezőknél a feldolgozása. Részletesebben meg kellene vizsgálni a „progresszív fiatalok” körét! A fiatal Kornis Dezső, Trauner Sándor, Kepes György, Hegedüs Béla munkássága úgyis nyilván még teljesen érintetlen terület a hazai kutatás előtt, a Bauhaus esztétikai elveinek hatásával és Moholy Nagy hazai kapcsolataival egyetemben. S részletes adatfeldolgozást igényel már a Munka c. folyóirat és a hazatért Kassák Lajos köre. A tizes évek avantgarde gondolatainak és eszméinek hűségese és harcos hordozója biztos szerepet játszik Vajda ifjúkorában is, s

párizsi útja előtt felkészíthette az orosz konstruktivisták és a lírai, dús fantáziájú expresszívok, Chagall és Klee, valamint a Bauhaus esztétikai elveinek tiszteletére és tanulmányozására.

A nagy európai festészeti mozgalmak szellemi hatásának vizsgálata Vajda sajátos művészalkata szempontjából is indokolt. Megfigyelhető Vajda egész életművén végighúzódo (más-más oldalával mutatkozó) jellemvonás, hogy alkotó erejét nem közvetlenül a természet, sem az ember vagy az emberi társadalom realitása, hanem az ember által létrehozott esztétikai produktum inspirálja. Ez nyilvánvalóan éppúgy kapcsolatban van idegenségi érzésével, mint a humanitás (amelyet szintén csak ritka és különös szellemi adottságnak érzett) tiszteletével. A humanitás így az alkotással azonosul, s az emberalkotta tárgyak, legyen az egyszerű kocsi-kerék, cseréptányér vagy bádorfeszület, embernek embertársaihoz küldött üzeneteit közvetítik. Egy-egy barát vagy az élettárs kivételével az emberi közösséghez, az embertársakhoz már nem tud eljutni az őt körülvevő nyomasztó társadalomban idegenül élő fiatal festő. Az egyszerű tárgyak és elvont szellemi tartalmakat hordozó műalkotások viszont megőrzik és közel hozzák számára egykori alkotói gondolatait. Így a művész számára az egyetlen lehetséges közösségi élménnyé magasztosul az esztétikum átélése.

Nem egyedülálló ez a magatartás az európai képzőművészetben. Az avantgarde mozgalmak legtöbbjére jellemző a művészet szellemi vallásként való tisztelete s az esztétikum belső konstrukciójának kutatása. Itt hozható kapcsolatba Vajda szemlélete az általa is oly nagyrabecsült Kandinsky művészetfelfogásának főgondolatával, amely szerint az elvont festészeti formák legtisztább összecsengésének (innerer Klang) feltárásán át jut el a művészet a dolgok lényegéig. Vajda művészetében a problémák minden esetben intellektuális megközelítése szintén abból a vágyból fakadt, hogy mondanivalóját abszolút esztétikumná formálva a lehető legtisztább szín és vonal, a legtömörebb jelkép szerkezetében jelenítse meg. Ebből az alapállásból aztán Vajda környezetéhez, a kor társadalmához való viszonya nem lehet közvetlen reagálás még a fotomontázsok korszakában sem, hiszen itt sem a konkrét történelem interpretálása, hanem a művész által törvényszerűsítésre emelt konfliktus (Tigris és lilium, A halál árnyékában) elvont, gondolati, szerkezeti formája az elsődleges. Előzményként is döntő az orosz filmművészet hatása, tehát létrejöttének ismét belső, a XX. századi művészet immanens fejlődéséből adódó oka van.

Nem értéktétel, hanem történelmi helyzet felmérése Vajda Lajos művészetével kapcsolatban, hogy művészet az avantgarde profetikus kinyilatkoztatásait kristályos törvényekké változtató második nemzedék eredményeihez tartozik. (Ezért lenne fontos összevetése nem formailag, hanem gondolatilag a Bauhaus és Klee esztétikájával.) Magyar viszonylatban aránylag elenyésző előzménye van — (hiszen a Hamvas–Kemény könyv által felvetett és Mándy által is elfogadott Csontváry analógiát erőltetettnek, túlhajtottnak, a „különösek” összeállításának érezzük! —), de az európai művészetben szervesen beleilleszthető a kialakult szemléletmódok rendjébe, és önállósága nem egyediségének, hanem teltségének, formateremtő erejének a következménye. Fontos ezt hangsúlyoznunk, mivel Vajda művészetében első látásra a vonal, a rajz szinte lélegző szépsége, a színek puha, zenei tisztasága, a szellemi feszültség állapotában szépség-élményekből és emlékrétegekből tudatosan megkomponált harmónia ragadja meg a nézőt. Vajda alkotó erejét a halkabb hang és személynél, szerény magatartás semmiképpen nem kisebbíti, hiszen így nyer értelmet a monográfiában feljegyzett eszménye kollektív korok személynél alkotóiról.

Az európai festészetben megfigyelhető analóg jelenségek feltárásával több oldalúvá válik a harmincas évek közepén végzett gyűjtőmunka is. A monográfia írója gondosan összegyűjtve és elemezve Vajda erre vonatkozó feljegyzéseit és leveleit, igen fontos adatanyagot közöl, s többször utal a Vajda–Kornis munkatevékenység és a

Bartók által végzett hatalmas népzenei kutatómunka rokonságára. Rendkívül érdekes ez a rész Vajda gondolatának megismerése szempontjából, azonban a szerző nem kísérli meg az elemzésnél a műfaj elválasztó erejét túl a két gyűjtés közötti különbséget felfedezni. Bartók és Kodály népzenei gyűjtésében, amikor hangfelvétellel és lejegyzéssel dolgozik, elsősorban tudományos munkát végez, különböző zenei szerkezetek törvényszerűségeit, ősi motívumok variációit keresi, s ezt történeti, földrajzi, zeneelméleti szempontokból rendezi, pontosan különbséget téve a népzene, a régi műzene, s a teljesen idegen réteg között. Egészen más terület az, amikor mint zeneszerző, a tudományos gyűjtés eredményeit önálló műveinek kompozíciójában felhasználja. Bartók írásában mindig hangsúlyozta a kettő közti különbséget. Vajda Lajos és Kornis Dezső szentendrei-szigetmonostori gyűjtőmunkájában az elsőféle gyűjtés egyáltalán nem található meg.

Ismeretes Vajdáék néprajz iránti ellenérzése, így a népművészetként használt fogalmat óvják minden kategorizálástól. Nem is keresik e fogalom határait, amelybe így belekerül a pléh Krisztustól, a provinciális barokk templomtoronyig, a középkori városképet őrző múlt századi házacskáktól a hagyományos temető ornamentikáig, minden, amelyben esztétikai jelentést, vagy tágabban: szellemi tartalmat, rendeltetéstől függetlenül „innerer Klang”-ot fedeznek fel. Maga a lerajzolás ténye, amely lényegesen több, mint lekottázás a népdal esetében, már tovább viszi ezt a motívum-gyűjtést az újraalkotás, a forma-teremtés irányába. A motívumokból alkotott új kompozíció pedig teljesen új jelentéstartalmakat hordoz, amely közelebb áll a festő szubjektumához, mint az objektumokhoz. Ez a sajátosan festészeti viszonyulás a népművészethez nem von le semmit e művészek (Vajda és Kornis) szentendrei korszakának értékéből, csupán arra figyelmeztet, hogy legközelebbi rokonaikat, minden példaképválasztás elismerése mellett sem nagy zenészerzőink, hanem a népművészet felé forduló festők között kell keresni.

Az európai művészet minden újat kereső irányzatánál megfigyelhető a huszadik században a hagyománykeresés. Ez általában az európai klasszikus hagyománynal szemben, új területek és új rétegek művészetének kutatását jelenti. A „Der Blaue Reiter” expresszionista festői „misztikus belső konstrukciót” kerestek a művészet évezredes története alatt létrejött alkotásokban, s ezt mindig olyan alkotásokban találták meg, amelyek kompozíciójában fontos szerepet játszik az intenzív érzelmi feszültség, s az ellentétek összecsapásából keletkező konfliktus. Így az expresszionizmusban újra feltáraztathatatlannal erővel feltör az ősi kultúrák történetéből ismert tudatforma, amely szerint a dolgokban rejlik a lényeg, a dolgok igazi arca kibékíthetetlen harcban áll a külső formával, s csak akkor tud diadalmasan előretörni, ha az ember a külső formákat szétbontja, szétrombolja, s a belső törvények által újra egyesíti. Néger maszkok, ókori asszír bálványok, bajor üvegfestmények, és gótikus elefántcsontszobrok, német Votiv-képek és orosz népművészeti alkotások reprodukcióit látjuk a „Der Blaue Reiter” kiadvány lapjain, s a különböző helyről összeválogatott anyag mégis rendkívül egységes és összecsengő művészi hatást nyújt.

A kubizmus néger plasztikából nyert első inspirációja gondolatmenetünkbe csak távolról illeszthető, viszont annál inkább ide tartozik a századeleji orosz festők: (Goncsarova, Larionov, Malevics, a Burljuk testvérek) 1900-as években végzett nagyszabású gyűjtőtevékenysége az orosz középkori ikonfestészet, a népi fametszetek (ljubok) és népi díszítőművészet körében. E motívumokat festmény kompozícióikba közvetlenül beillesztették, így Vajdához nagyon hasonló módszerrel dolgoztak. Hogy aztán Vajda és Kornis ezt a munkát csendben és visszahúzódva végezte, s nem csinált hangos programot belőle, mint az orosz és német festők, az személyi különbségeken túl a korszak változásával is kapcsolatban van, noha nagyon sok hasonló társadalmi ok játszik közre. Jellemző erre Vajda egyik



3. Vajda Lajos: Koponya madárral. 1939. szén

idézett levelének befejező mondata: „Nagyon sok tenni-való volna itt, de lehetetlen megvalósítani a jelenlegi uralmi formák között”. Kétségtelen, hogy ez a megállapítás összefügg a harmincas évek második felének fojtogató nehéz levegőjével, a második világháborút és a fasisztus tombolását előkészítő feszültséggel, de éppúgy összefügg a huszadik századi művészet jó részére jellemző társadalomtól való elidegenedéssel, amelyet 1913-ban hasonlóan fejez ki Franz Marc az első világháború küszöbén: „Nem olyan időket élünk, amikor a művészet támogatja az életet. Ami ma úgy jelentkezik, mint valódi művészet, mintha inkább olyan erőteljes lenne, amit az élet nem tudott abszorbeálni. Más időkben a művészet olyan kovász lehetett, amely feldolgozta a világ kenyértésztaját. Ám ezek a korok messze távolodtak tőlünk”.

Vajda hasonló gondolatmenetből vonja le azt a következtetést, hogy Szentendrei falai közé visszahúzódva, a szépség és az emberség értékeinek őrzőjeként dolgozik tovább.

Vajda utolsó korszaka, a szürrealis vízió korszak talán a legmegrázóbb. Bár nem hiányzik e művekből sem a konstruktivitás — [ha nem is az egyenesek geometriájának elvein épülnek fel, sőt bonyolult téri szerkezetük, erővonalaik erős feszültsége időnként három dimenziós konstrukciókra emlékeztet —,] kevésbé elméleti megközelítések által irányított szenvedélyektől és szenvedésektől feszülő elementáris érzésviláguk.

Ebben a korszakban léphetett be feltáraztathatatlannal a korszak embertelensége, Vajda Szentendrei házai közé menekült aszketikus művészetébe. A „szellemi sötétség” és „tunya közöny” ekkor már nem érvényesülését, hanem pusztá létét fenyegette. Vergődés és kilátástalanság — az élet metafizikus hideg törvényei alatt — az utolsó korszak fő mondanivalója. Néha megjelenik

ebben a korban is egy költői szépségű álombeli táj, többnyire azonban a tájak is a dolgok törvényszerű összkonfliktusait fejezik ki. Szinte pszichikailag magyarázható, hogy Vajda épp e törvény felismerésében találja meg időnként a feloldódást. Egyes rajzain már a természeti törvénnyel való azonosulásig jut el a teljesen az emberi alkotásból kiinduló művész. A változás és átváltozás, az elmúlás és újjászületés ritmusának elfogadása érződik a Metamorfózis és a Vegetáció c. rajzokon. A végtelenség, amely a 20. században nem is egy festőművész problémája – gondoljunk csak a kubofuturistákra vagy a szuprematizmusra –, nála is megjelenik. „Fehér papíron azért szeretek dolgozni, mert a fehér szín a végtelenséget jelenti” – idézi egyik levelét a monográfia. – Az utolsó rajzok végtelen teret idéző fehérén a gazdagon szőtt vonalrendszer mintha a makrovilág végtelenjén a mikrovilág végtelen, egyre kisebb egységekre oszló rendjét példázná. A fehér szín a végtelent jelenti már Kazimir Malevics szuprematista színelméletében: ezért készül el a végtelen tér érzékeltetésére a fehér alapon fehér négyzet. Vajdánál ez a jelkép bonyolultabbá, szövevényesebbé válik, a művész nem olyan biztonságosan uralkodó, mint az utópias hittel, igazában vakon bízó Malevics. Vajda minden tárgynélkülisége ellenére is jobban tapad a konkrétumhoz, s így kompozíciói érzékletes megformálások.

Vajda Lajos életművének feldolgozásához Mándy Stefánia fontos adatokat felsorakoztató, az oeuvre jelentőségét pontosan felmérő monográfiája jelentős lépéssel járult hozzá. Az oeuvre viszont további kutatást és interpretálást igényel. (A monográfiával párhuzamosan megjelent Bálint Endre és Körner Éva tanulmányt ez az ismertetés csupán néhány gondolatban érintette.) Ismételten hangsúlyozzuk, hogy jó lenne a teljes oeuvre-t minél előbb kiállításon eredetiben megismerni. Vajda művészete a magyar kutatás számára széles horizontok felé mutat.

Szabó Júlia

DERCSÉNYI–GÓLYA–ENTZ

MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELEM 1959–1960.

Budapest, 1964. Akadémiai Kiadó

Fenti cím alatt jelent meg az a népszerű könyv, mely 1959–1960-as évek műemlékhelyreállításait tárgyalja.

Évek óta egyre nagyobb figyelmet fordít államunk a műemlékhelyreállítások anyagi lehetőségeinek biztosítására a széles néptömegeket egyre jobban foglalkoztatja a műemlékek állapota, hazánk köbfaragott kulturális emlékeinek fenntartása.

Az európai műemlékvédelem panorámájának még csak futólagos áttekintése során is megállapítható, hogy hazai műemlékvédelmünk lépést tud tartani, sőt számos vonatkozásban túl is szárnyalja a külföldi műemlékhelyreállításokat mind tudományos, mind esztétikai vonatkozásában. Bár úgy igaz, hogy a műemlékrestaurálás területén bőséges lehetőségünk van új anyagok bevezetésére, pl. a frigolit elnevezésű anyag, melyet Rómában az UNESCO felügyelete alatt álló CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI PER LA CONSERVAZIONE ED IL RESTAURO DEI BENI CULTURALI a levett falfestések rögzítésére sikeresen használ, avagy új restaurálási módok bevezetésénél, melyet Gelabán a feltárt görög várossal állékonyasága végett alkalmaztak (üveg-reteg közé helyezték a falat). Egyébként ezt a megoldást az olasz műemlékvédelem nagyjelentőségűnek és iránymutatónak tartja.²

A „Magyar műemlékvédelem 1959–1960” c. kötet tudós pontosságú kutatások eredményeinek és műemléki helyreállításoknak olvasmányos leírása.

A kötetben a szovjet műemlékvédelemről Dercsényi Dezső számol be, a szocialista országok műemlékvédelmi tapasztalatait Entz Géza és Gerő László, ezen országok

műemléki törvényeit pedig Barcza Géza ismerteti. Détsy Mihály és Kozák Károly az egri várban álló gótikus palota helyreállítását dolgozta fel tanulmány formájában, Dragonits Tamás a budai várnegyed műemlékhelyreállításáról adott színes beszámolót. A nagyvásonyi pálos kolostor leleteit, tudós precizitással Éri István elemzi és Gerőné Krámer Mártával, valamint Szentlélek Tihamérral a dörgicsei középkori templomromokról számol be. A Mátészalkán folyó régészeti kutatásokat G. Sándor Mária ismerteti, míg Hajnóczi Gyula és Szentlélek Tihámér: Római kori homlokzathelyreállítás Szombathelyen c. tanulmányban az Isis szentély helyreállítását, az antik műemlékrekonstrukció egy igen érdekes megoldását ismertetik. Koppány Tibor és Lenner József a sümegi volt püspöki kastély helyreállításáról számolnak be, Kozák Károly a lovászpatai evangélikus templom feltárásával és helyreállításával foglalkozik. Mende Ferenc és Tóth János népi építészetünkről értekezik. Rozványiné Tombor Ilona a neszélyi templommal kapcsolatosan közöl figyelemre méltó megállapításokat, Sallay Marianne–Sedlmayr János: A soproni középkori zsinagóga kutatásáról és helyreállításáról, valamint a külföldi analógiákról (prágai, wormsi, rufachi, régensburgi középkori zsinagóga) ad hiteles képet és a tanulmányokat Voít Pál értekezése: „Az egri extrinárius templom” zárja le.

A kötet második része az ún. „Jelentések” mely a műemléki kivitelezés, ásatás, köszöbrázati munka fal-képrestaurálás cím szerinti felsorolását tartalmazza, valamint a műemléki albizottságok és egyházművészeti tanácsok munkáját, műemlékvédelem távlati tervezését, műemléknyilvántartást, távlati kutatás levéltári munkáját és az OMF keretén kívül, tehát a megyék és városok által végzett műemlékhelyreállításokat ismerteti.

Ez a címeiből kiragadott felsorolás is bizonyíték, hogy a kötet milyen nagy anyagot ölel fel és ad ismertetést a műemléki helyreállításokról.

Pedig ez az anyag még az adatszerű felsorolásból is nagyon sokat kihagyott. A budai várnegyed ezen két évének helyreállítási munkáját Dragonits Tamás ismerteti. Az általa tervezett helyreállításokat mélyrehatóan önkritikusan elemzi, a többi várnegyedi helyreállításról csak lexikális felsorolást kapunk. Nem foglalkozik azonban a kötet a fővárosi műemléki helyreállításokról várnegyeden kívüli részével még csak pusztán felsorolásban sem, pedig ezek helyreállítása több tízmillió forintba került és ezen épületek homlokzatai városképünk örzői, tervezői pedig a kor kiemelkedő építészei. Pest nagy város-építője, ahogy Rados Jenő professzor nevezte Hild Józsefet, a klasszicizmus ezen kiemelkedő mesterét, számosat alkotott ezek közül a műemlékként kezelt épületek közül, de találkozunk Kassalik Fidél, id. Zitterbarth Mátyás, Kauser Lipót, Diescher Antal, Pán József, Gottgeb Antal, Zofahl Lőrinc és még mások nevével is.

Itt kíséreljük meg legalább felsorolását adni. 1959-ben helyreállításra került: IX., Szamuely u. 29. (Emeletes eklektikus palota) VI., Majakovszkij u. 20. (Háromemeletes klasszicista sarokház 1847. III. em. 1867. Gottgeb Antal) Majakovszkij u. 28. (Háromemeletes romantikus ház 1863. Pán József. III. em. 1868. Lohr János) VI., Majakovszkij u. 36. (Háromemeletes klasszicista ház 1846–47. Hild József) II., Frankel Leó u. 46. (Emeletes romantikus ház 1852. Krölich Antal) II., Frankel Leó u. 50–52. (volt Pekete Sas vendégfogadó klasszicista 1842–44 körül Hild József) VI., Liszt Ferenc tér 7. (Kétemeletes késő klasszicista sarokház 1860. Zofahl Lőrinc) IX., Calvin tér 8. (Kétemeletes, háromhomlokzatos romantikus ház 1816. Kassalik Fidél, II., em. 1862. Diescher Antal, Török Pál utcai szárny 1870. Bergh Károly) IX., Calvin tér 9. (Két oroszán vendégfogadó. Emeletes klasszicista sarokház 1816–1818. id. Zitterbarth Mátyás) IX., Ráday u. 11–13. (Kétemeletes, klasszicista sarokház 1847. Hild József 1861. Wieser Ferenc) IX., Szamuely u. 7. (Kétemeletes, eklektikus sarokház 1870. Frey Lajos és Kauser Lipót) XII., Budakeszi út 38–40. (Földszintes klasszicista villa 1844. Hild József.) 1960-ban helyreállításra került: I., Donáti



1. I. Donáti u. 2. Műemlékjellegű lakóépület restaurálás után

u. 2. (Kétemeletes romantikus sarokház 1860 körül) I., Csalogány u. 36. (Emeletes romantikus sarokház 1867. ifj. Eckermann József) I., Szalag u. 12. (Emeletes klasszicista ház 1840 körül) I., Szalag u. 20. (Emeletes copf ház, 1795 körül) I., Döbrentei u. 9. (Emeletes klasszicista ház 1811. id. Eckermann József) V., Váci u. 4. (Háromemeletes, klasszicista sarokház, 1840. Hild József) VII., Csányi u. 8. (Kétemeletes klasszicista ház 1840 körül) IX., Szamuely u. 60. (Kétemeletes koraeklektikus ház 1871. Schusbek Pál) XII., Diana u. 17/b. (Földszintes klasszicista villa 1840. körül Hild József) XII., Költő u. 1. (Földszintes klasszicista villa 1850 körül.)

De ezeken kívül számos igen értékes műemléki épület restaurálása folyt, de befejezése a következő évben történt, mint pl. a budai Pilvaxnak nevezhető Szarvas ház, Szarvas tér 1. sz., mely épület történelmi jelentőségének feldolgozása most van folyamatban,³ a Szabadság-hegy klasszicista villák közül az Óra villa XII., Diana u. 25., a Lybaschinszky villa XII., Mátyás király útja 14. a VII., Majakovszkij u. 47. Pollack Ágoston jellegzetes romantikus épülete, Lajta Béla Martinelli tér 5. sz. háza és még sok más.

Fontosnak láttuk mindezek felsorolását, mert a Műemlékvédelem c. lap „Rövid hírek” rovatában fővárosi műemléklakóépületek helyreállításával kapcsolatos híreket csak 1962 óta közöl és így ezek szakirodalmi rögzítése meg sem történhetett. A Fővárosi Műemléki Felügyelőség munkájáról szóló első közlés is csak 1962-ben látott napvilágot⁴ így néhány fővárosi műemléki helyreállítással kapcsolatos cikken kívül így „csokorba kötve” publikáció nem történt.

Öröndöletes, hogy a kötet a népi építészettel két tanulmány keretében is foglalkozik. (Mendele Ferenc: A pécselyi Öreghegy szőlőpincéi, Tóth János: Népi műemlékek vizsgálata.) Az egyre jobban fejlődő gazdasági rendünk során eltűnnek a kisparaszti gazdaságok és helyüket elfoglalják a nagyobb termelést biztosító nagyüzemi szőlőgazdaságok hatalmas szőlőterületei. Míg a nadrág-szőlőparcellák termésének feldolgozásához és tárolásához ezek a kis befogadóképességű prэшázak megfeleltek, a szükségszerű fejlődés eldobja magától a kinőtt formákat, szükségtelenné válnak ezek a prэшázak is. Mind több és több válik elhagyottá, az idő pedig végzi könyörtelen pusztító munkáját. Sajnos ennek a szőlőkben gazdag területnek is több prэшáza már romba dőlt. Ha siető és segítő kézzel nem nyúlunk hozzájuk, a pécselyi Öreghegy játékos vonalú barokk prэшázait is az enyészet veszi birtokába, mint már eddig is olyan sokat.⁵

Míg az OMF előző kiadványában helyet kapott az ipari műemlékek ismertetése is, sajnálatosan ez alkalommal ezek problematikájával nem találkozunk. Pedig problémát bőven ad. Egyike-másika szinte már a romok lehangelő patináját kapja, mint például a Fellner Jakab építtette tatai vágóhíd, melynek tetőzetét megbontotta a szél, szarufái korhadtak, rovarrágottak.

Hiányoljuk, hogy az 1960-ban megjelent I. kötet mintájára a 2. év műemléki irodalmának bibliográfiája nem szerepel.

A sok illusztráció (251. fénykép, illetve terv), magasfokú nyomdatechnika, izléses borítólappal, jóminőségű papír emeli a könyv színvonalát.



2. XII. Diana u. 17/b. sz. műemléképület restaurálás után

Műemlékvédelmünk szocialista szellemű rendezése óta eltelt 15 év alatt nagy utat tettünk meg. Az elmúlt esztendő alatt az ország életének egészében, de a műemlékek helyreállításának ütemében is döntő változások történtek.

Örömmel üdvözljük az Országos Műemléki Felügyelőség Kiadványainak ezt a II. kötetét és biztosak vagyunk abban, hogy a II. ötéves tervidőszak műemléki helyreállításait tárgyaló III. kötet még nagyobb eredményekről számol majd be.

Perehály Károly

JEGYZETEK

¹ Alkalmazhatóságát Rómában az Istituto Centrale de Restauróban (Ministero della Pubblica Istruzione) Rosi Hausmann innsbrucki restaurátor mutatta be.

² Rómában Dr. Carlo Italo Angle hívta fel rá a figyelmemet és az ő javaslatára kerestem fel a szicíliai Gelát.

³ Perehály Károly: A tabáni szarvas-ház. (Kézirat).

⁴ Zádor Mihály: Beszámoló a Fővárosi Műemlék Felügyelőség 1961. évben végzett munkáiról. (Műemlékvédelem VI. évf. 1962. 4. sz. 193–205. o.)

⁵ Perehály Károly: Biatorbágyi préházak. (Műemlékvédelem 1963. VII. évf. 2. sz. 84–87. o.)

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Dálóki János

A kézirat leadva: 1965. III. 20. — Példányszám: 1000 — Terjedelem: 9,5 (A/5) ív

65.60516 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

МОЙЗЕР МИКЛОШ: Очерки в Христианском Музее П. Знамена мастера МШ	97
ЛАНЦ ШАНДОР: Из истории социалистического реализма (1949—1956)	107

ИССЛЕДОВАНИЯ

ХОРВАТ БЕЛА: Ленин в маргиналиях	143
О картине Кароя Кернптока «Вечер»	148

ДИСКУССИЯ

Прения кандидатской диссертации Шандора Конта о „Месарош Ласло”	
Оппонентский отзыв Нора Аради	155
Оппонентский отзыв Лайоша Вегвари	157
Ответ Шандора Конта	158

ОБЗОР КНИГ

<i>Вег Янош—Прокоп Мария: Бошкович Миклош—Мойзер Миклош—</i> <i>Мучи Андраш: Пинакотека Христианского Музея в Эстергоме.</i> <i>Будапешт, 1963. Издательство Академии</i>	161
<i>Фаркаш Золтан: Лендьел Геза, Начало изящных искусств. Судьба</i> <i>Иштвана Ференци. Будапешт, 1964. Издательство Фонда изобре-</i> <i>зительных искусств.</i>	164
<i>Сабо Юлия: Манди Стефания, Вайда Лайош. Будапешт</i>	164
<i>Перехази Карой: Дерченьи—Гоя—Энц, Охрана памятников старины</i> <i>в Венгрии 1959—1960. Будапешт, 1964. Издательство Академии</i>	168

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,
Budapest V., Alkotmány u. 21.
Telefon: 111-010, MNB egyszámúszám: 46
Csekkbefizetési számla: 05 915 111-46;
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,
Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612;
a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA
1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban,
Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76.
és bármely postahivatalban.
Csekkszámúszám: egyéni 61 066,
MNB egyszámúszám: 8.
Évi előfizetési díj: 48,— Ft

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

MOJZER, MIKLÓS: Études au Musée Chrétien II. — Les bannières de Maître MS —	97
LÁNCZ, SÁNDOR: De l'histoire du réalisme socialiste (1949—1956)	107

RECHERCHES

HORVÁTH, BÉLA: Lénine sur la marge	143
«Soir» — A propos du tableau de Károly Kernstok	148

DISCUSSION

Discussion au sujet de la dissertation de candidat «László Mészáros» de Sándor Kontha	
Aradi, Nóra: Opinion d'opposant	155
Végyvári, Lajos: Opinion d'opposant	157
Réponse de Sándor Kontha	158

REVUE DES LIVRES

Végh, János—Prokopp, Mária: Boskovits, Miklós—Mojzer, Miklós —Mucsi, András: Galerie du Musée Chrétien d'Esztergom, Budapest 1963. Akadémiai Kiadó	161
Farkas, Zoltán: Lengyel, Géza: Les débuts des «Beaux-métiers», le sort de István Ferenczy. Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata	164
Szabó, Julia: Mándy, Stefánia: Vajda Lajos. Budapest 1964. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata	164
Perehazy, Károly: Dercsényi—Gólya—Entz: Protection des monuments historiques en Hongrie 1959—1960. Budapest 1964. Akadémiai Kiadó	168

p̄sta figura in aquilā mu
rtur. In tuncus diuina na
conu

vngatis inimici nobilitatē
iter et discēssū ē adepti. ~ ~ ~



406

1965 OKT. 11.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



AKADÉMIAI KIADÓ • 1965. • XIV. ÉVF. • 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1965

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

NÉMETH LAJOS: Gondolatok Fülep Lajos munkásságáról	173
PERNECZKY GÉZA: Tíz esztendő a magyar képzőművészeti kritika hőskorából	179
KOMÁRIK DÉNES: Fülep Lajos írásainak bibliográfiája	187

TANULMÁNYOK

DERCSÉNYI DEZSŐ: A régi magyar művészet periodizációs problémái	191
<i>Hozzászólók: Dávid Katalin, Mályusz Elemér, Heckenast Gusztáv, Klaniczay Tibor</i>	
HAULISCH LENKE: A szentendrei festészet fogalmának tisztázásához	214
KÖRNER ÉVA: Hozzászólás a „szentendrei művészet”-fogalom kérdéséhez	227
BENCE GYULA: Képzőművészetünk tegnapja, jelene, fejlődésének néhány kérdése ..	229

E rövid tanulmány nem vállalkozhatik Fülep Lajos több, mint hat évtizedes munkásságának az ismertetésére, márcsak azért sem, mert Fülep Lajos művészet-filozófiájának eddig nyomtatásban csak az előtanulmányai jelentek meg, és e művészetfilozófia prolegomenájának szánt, „A művészet és valóság” című traktátus is csak egyetemi előadás formájában hangzott el 1957 tavaszán. Amíg e szintetikus jellegű tanulmányok napvilágot nem látnak, az életmű korábbi szakaszai sem érthetők meg teljesen, mert Fülep életművének egyik jellemvonása épp a szisztematikus fejlődés, a gondolatok belső logikája, a kérdésfelvetéseknek mindig újabb és újabb, gazdagabb szempontból való vizsgálata, a korábbi tézisek dialektikus túlhaladása, majd újból, magasabb szinten való megoldása. Épp ezért néhány olyan kérdés, amely a korábbi írásokban még nyitva maradt vagy inkább csak érintődött, a szintetikus feldolgozásban minden bizonnyal új aspektusból is vizsgálódik, és csak ez az új aspektus világíthatja meg teljes mértékig a régi kérdésfelvetés mikéntjének a miértjét is, világítja meg a kérdésfelvetés előkészítő, dialektikus továbbfejlesztést tételező mivoltát. De eltekintve a még nem publikált, összefoglaló jellegű művektől, az 1907-ben a „Művészet”-ben megjelent Cézanne-tanulmánytól és az 1908-as „Új Szemle”-beli „Új művészeti stílus”-tól – amelyeket joggal lehet Fülep művészet-filozófiai munkássága alapkövetésének minősíteni – a legutoljára napvilágot látott 1964-es keletű Csontváry-interjúig – Fülep írásai oly gondolatgazdagok, a művészetbölcseleti alapvetés koncepciója oly monumentális, hogy rövid beszámolóban akárcsak a problémakörét is nehéz körvonalazni. Épp ezért e bölcseleti koncepciónak inkább csak néhány jellemvonására, belső fejlődési logikájára mutathatunk rá.

*

A több mint fél évszázada megjelent írásokban már körvonalazódott néhány olyan kérdés, amely a továbbiakban a fülepi problematika alapjává vált. A korai Cézanne-tanulmány sem csupán azért volt jelentős, mert a művésztörténeti irodalomban az elsők között figyelt fel az aixi mester képei minőségére, hanem egyúttal már helyesen körvonalazta Cézanne történelmi jelentőségét, művészetének impresszionista ellenes, Giotto szellemében „primitív” karakterét. Az „Új művészeti stílus”-ban pedig először pendíti meg a később vissza-visszatérő gondolatot: korunkban tragikus mód a művészet objektív, társadalmi okok miatt mindinkább perifériára szorult, a partikuláris szubjektum magánügyévé, pusztá benyomásává csökkent.

Már ezek a legelső tanulmányok is mutatták tehát, hogy a fiatal Fülep Lajos túllépett a korában még általános, sőt akkor uralkodóvá váló impresszionista elveken, és antiimpresszionizmusa egyformán táplálkozott a klasszikus művészet és az impresszionizmuson túlhaladó (Cézanne, Van Gogh és Gauguin) művészi irányok megértéséből. Mindez azonban még megmaradt volna művészetkritikai, illetve esztétikai síkon. Fülep azonban mindinkább művészetfilozófiai aspektus-

ból szemlélte a művésztörténeti jelenségeket, ezért az impresszionizmus-bírálatát sem rekedhetett meg a felületi, pusztán formai kritikánál. Egyrészt be kellett ágyaznia az impresszionizmust a művésztörténelem fejlődésfolyamába, meg kellett vizsgálnia azt, hogy mi mindennek kellett történnie, míg az impresszionista elv kialakulhatott, másrészt el kellett végezni az impresszionizmus strukturanalízisét is, mert csak így volt lehetséges az impresszionizmuson tülemelkedő irányoknak a művészetfilozófiai alapvetése, illetve az új útkeresések kritikai vizsgálata.

E vizsgálatnak az első állomása látszólagos kitérő volt. A máig is legrangosabb magyar filozófiai folyóiratban, „A Szellem”-ben jelent meg Fülep Lajos „Az emlékezés és a művészi alkotásban” című tanulmánya, amelyben nemzetközi visszhangot keltő Croce-bírálatát publikálta. A tanulmány két szempontból is jelentős. Egyrészt Fülep nyíltan önálló művészetfilozófiai platformmal jelentkezett, és felvetett több olyan problémát, sőt némiképp elietetett a megválaszolásukra is vállalkozott, amelyek a későbbi vizsgálódások legfőbb összetevőivé váltak. Így például tanulmányában az objektív idealizmus alapjáról megkísérelte a művészet metafizikai jelentőségének a meghatározását, a természetet és a művészetet mint két külön világot tételezve, ahol „az első a levés és az idő világa, a második a lét és az örökkévalóság”. Vállalkozott a szép definíciójára is: „a szép valamely jelenség formájának örökkévalóság-jellege” és a művészetet végsősoron az „örök formák jelenségvilágának” minősítette. Bármennyire gazdagodik, módosul is a későbbiekben e kérdések megoldása, a művészetbölcseleti alapvetés megtörtént. Emellett a tanulmány rendkívül logikusan és szellemesen cáfolja Croce intuíción, illetve a művészet mint pusztá kifejezés elméletét. Fülep ezzel szembe az „emlékezés” kategóriáját állítja, amelyből szerinte az egész művészi tevékenység levezethető. Jóllehet az emlékezést, mint ilyen középponti kategóriát a későbbiekben maga Fülep Lajos is elvetette, mégis a Croce-polémia számos kérdést tisztázott, és e tisztázás épp az impresszionizmus művészetbölcseleti bírálatát vetületében volt fontos. Az olyan megállapítások, hogy „... nemcsak a múlt dolgoknak kifejezése emlékezés, hanem a jelené is, és minden jelen intuíciónak emlékezéssé kell átalakulnia, hogy kifejezhető legyen...”, vagy, hogy „minden kifejezés emlékezés”, és „nem arra emlékezünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk vagy emlékeznénk” – már látenszen magában hordja az impresszionizmus elvének a bírálatát, bebonyolítván, hogy a pusztá látvány, a pusztá percepció és a primér, preconcepció nélküli kifejezés nem magában való minőség, hanem az emlékezésen át motívált. Az emlékezés adta képben pedig új elem az érzelem; „Adva van tehát egy tartalmilag régi elem: a múlt intuíciónak emléke, s egy új: a jelennek érzelme; s a két elem egyetlen organizmussá nő.” A szem tevékenysége, a látás aktusa sem merül tehát ki a pszichofizikai tevékenységben, és a pusztá benyomás kifejezése sem képzelhető el úgy, mint ahogy az impresszionizmus elmélete hitte. Fülep az emlékezés minőségének az értelmezésében jutott legközelebb Bergsonnak az „Intro-

duction à la Metaphysique" c. művében lefektetett elveikhez.

A Croce-bírálat tehát már involválta a következő lépést, melyet Fülep Lajos a megírásuk után csak néhány évvel később megjelent „Művészet és világnézet” című tanulmányában és remek kis traktátusában, a „Magyar művészet”-ben tett meg. Az azóta szakmai körökben közsímmertté és nagyhatásúvá vált két tanulmány lényegében kiegészíti egymást, és a művészettörténeti irodalomban a legpregnansabban és legmélyebben fogalmazza meg az impresszionizmus nemcsak mint művészeti stílus, módszer, hanem mint világkép művészetbölcseleti bírálatát. „Az emlékezés a művészi alkotásban” című tanulmány bebizonyította, hogy a pusztá intuíció mögött ott húzódik a teljes emberi múlt. Következő lépés: minden művészi tevékenység mélyén a művész, illetve az adott kor világnézete rejlik. Hiába tagad meg az impresszionizmus minden eszméiséget, hirdeti a művészi öncélúságot, „mert már annak is, hogy az impresszionista művész úgy akar a természet elé állani, olyan elfogulatlanul, előzetes ideák nélkül, szóval ennek az elfeltétel nélkülségnek is megvannak az előfeltételei”. Mert, ha a természet nem más, mint benyomás (impresszió, érzéklet, látszat), akkor már „nem akármelyik és akármilyen természetéről beszélék, hanem pontosan arról, mely semmi más, csak az én benyomásom, érzékletem, optikai látszatom”. Ez pedig már világnézet. Ahogy a későbbiekben Fülep definiálja: „Az impresszionizmus: az idealizmusnak és szenualizmusnak sajátos keveredése valamilyen monizmusban.” A művész ugyanis sohasem a természet tudomány absztrakt természet-fogalmával áll szemben, hanem a már a művész, a kor világszemléletén át *preformált* természettel. Így érthető csak meg, hogy hiába esküszik ugyanúgy a természetre a különféle korok művésze, mindegyik mást lát benne, mert természetlátásukat és interpretálásukat a mágia vagy a mitológia stb., egyszóval a kor világnézete preformálta.

Természetesen a művészetet determináló világnézet jelenléte nemcsak az impresszionizmus esetében mutatható ki, hanem Fülep e tanulmányaiban zseniális elemzését adja a görög művészet, a reneszánsz világnézeti determinációjának és preformáltságának, és jut el Cézanne antiimpresszionizmusa elemzésében a cézannei világkép meghatározásáig, amely „mint a középkoré, dualizmus, mely monizmus felé törekszik, de nem az anyag felbontásával, hanem átszellemítésével éri el”. Így válaszolódik meg tehát — magasabb szinten — az 1907-es Cézanne tanulmány kérdésfelvetése, nyer tartalmat Cézanne impresszionizmus ellenessége és művészetének forradalmi jelentősége. A „Magyar művészet” gondolkörének az egyik konklúziója: „Cézanne realizmusa, mint művésze, látnis lehetőségekkel teli. Több út nyílik belőle. Világnézete, individuális mivoltában, nem válhatott általános érvényűvé, eredeti formájában aligha is válhatik azzá. De ahogy a múlt művészetét csak elvek alapján lehet folytatni, úgy Cézanne művészetében rejlő lehetőségeket csak megfelelő új világnézet alapján lehet kifejleszteni. Ennek hiánya az oka, hogy folytatói közül az egyik irányzat a végső absztrakcióba lyukadt ki, a másik pedig felülmulatlan naturalizmus és az új elvek keveredésének chaosában leledzik. Hogy a Cézanneban rejlő lehetőségekkel mi történjék, nem a vásznon való kísérletezéssel, „kereséssel” fog eldőlni. Csak új világnézet határozhatja meg a kellő utat. S az elvi művészeti kérdések csak ezen az alapon fognak egyértelműen és az önkény kizárásával megoldódni.”

*

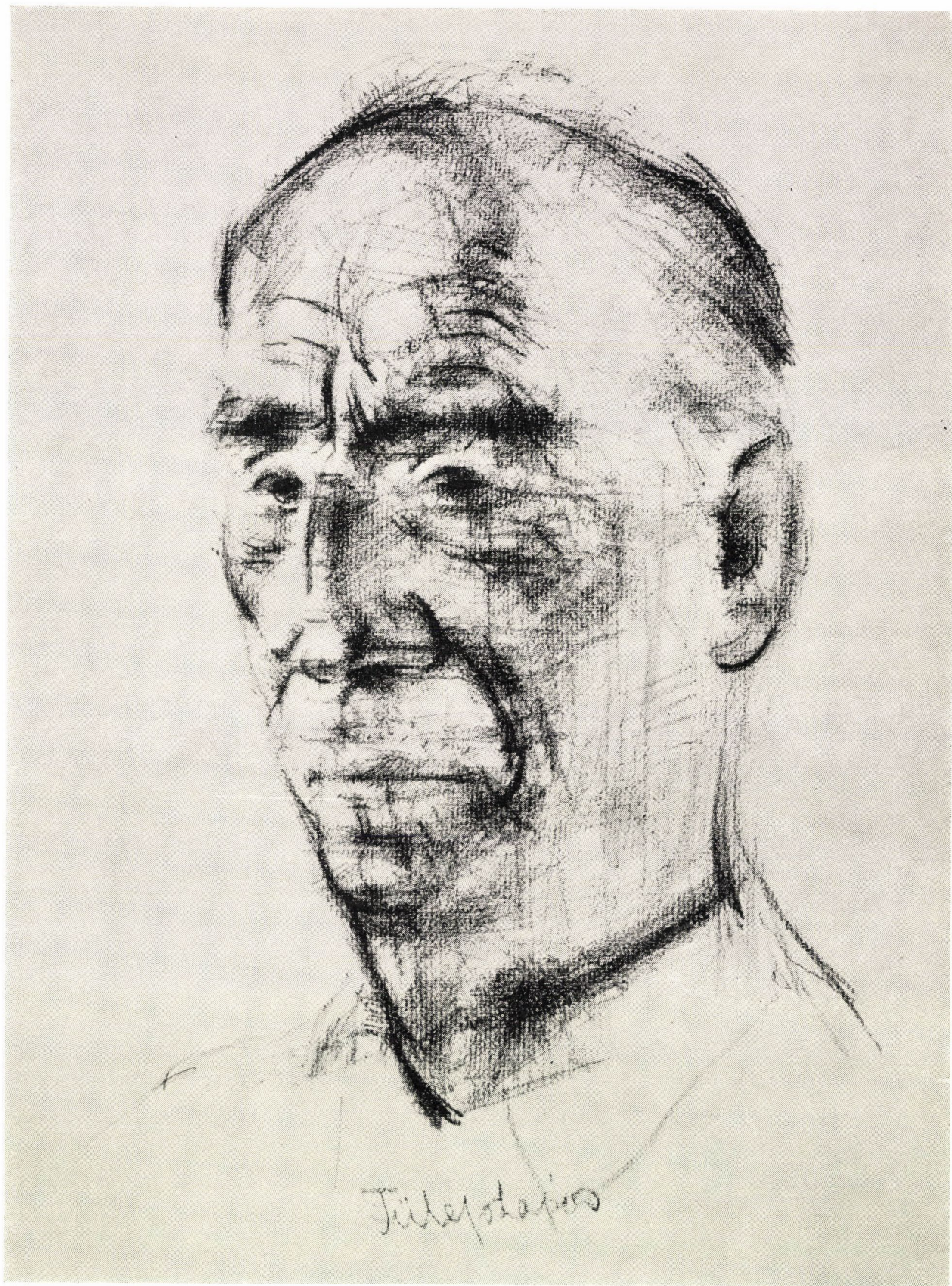
A világnézet determináló mivoltának a felismerése és konkrét művészeti jelenségeken való bizonyítása közelítette Fülep koncepcióját a szellemtörténet nagy áramlatához, hiszen ahogy a szellemtörténeti módszerről szóló, a „Nyugat”-ban publikált vitában némiképp a hegeli terminológiát használva maga is leszögezte: „A művészettörténet nem technikák, képességek, a „látás optikai fejlődése” stb., hanem a magát kifejező szellem története, mai szóval: világnézettörténet.” Szerinte a

szellemtörténeti iskolának a legnagyobb értéke abban rejlett, hogy a történelmi folyamat univerzális szemléletéhez jutott el, és elvetvén az a priori esztétikai dogmákat, minden kort a maga mértékével mért, hiszen nem lehet például a görögöt a középkor, azt a reneszánsz normáival mérni stb. Ezért tudta a szellemtörténet olyan koroknak a sajátos minőségét, értékét is felfedezni, amelyek a dogmatikus művészettörténet aspektusából dekadensnek vagy primitívnek látszottak.

A történelmi folyamat univerzális szemlélete Fülep Lajosnak is áthatja az egész életművét, hiszen már az impresszionizmus elvének művészetbölcseleti bírálatát is elválaszthatatlan volt a történetiség szemléletének az érvényesítése nélkül. A művészet és a világnézet összefonódását elemző „Ars Una”-beli tanulmányban Fülep nem elégszik meg azzal, hogy feltárja az impresszionizmus világnézeti alapjait, hanem azt is bizonyítja, hogy az adott művészeti jelenség, az impresszionista elv miért csak akkor születhetett meg: „... az impresszionizmus valamely kor művésze, nem pedig valami abszolút és örök művészet, melybe csak az egyéniségek viszik bele a különbségeket... korszaké: abból a világnézetből veszi eredetét, mely a XIX. század második felének sajátja, — nem pedig a művészet ideájából, a forma lényegéből, amit az impresszionisták nem is sokat bolygattak; és bizony még csak nem is a természet vagy a vázson előtt állva fogant meg — ott csak megszületett —, csiráját a művészek lelke és szeme már magában hordozva vitte oda, mert ahhoz az egész korszakhoz tartozik és jellemzője, melynek éppen az impresszionizmus a művésze.”

E következetes történelmi szemléletnek volt példája az 1953-as Izsó tanulmány és az 1956-os Derkovits- emlékbeszéd. „Bármilyen nagy egyéniség és eredeti alkotó valaki, bármennyire általános jelentésű, és korokon túl mindenkihez szól, műveiben gyönyörködni talán lehet, milyenségüket koruk és előzményeik történeti ismerete nélkül érteni nem lehet.” — írja Izsó tanulmányában, és fejtegetésében a művészet immanens fejlődésének és a kortól determinált konkrétságának összefonódását, az abszolút és a relatív, az örök és a fejlődő dialektikus korrelációját bizonyítja és alkalmazza a konkrét művészettörténeti jelenség jelentéstartalmának analizisében. Derkovits tanulmányában pedig rávilágít, hogy miért itt és nem másutt született meg a derkovitsi életmű, illetve miért csak itt és miért csak proletároson születhetett meg: „Mert élni azt az életet és ugyanakkor művészetté tenni, vagyis: a Derkovits képen levő halálra ítélni és ugyanakkor Derkovitsnak lenni, aki a képet festi, csak ritkán adatik.” József Attila és Derkovits életművével kapcsolatban kijelenti: „Mindig vallottam: a nemzeti művészet, költészet legmélyebbre érő gyökérszála ide nyúlik le, a végső rétegbe, ahonnan a küldetés egyediségével zendül bele valamely nép szava a népek közös karába.”

Az Izsó és Derkovits tanulmány, a történeti és a dialektikus szemlélet e két remeke együtt arra is utal, hogy miben tért el Fülep történelmisége a szellemtörténetétől és hogy hogyan fejlesztette tovább saját korábbi álláspontját, mikor is a művészettörténetet még világnézettörténetként határozta meg. A Croce-bírálatban megpendített probléma, amelynek szükségszerű továbbfejlesztése volt a művészet-világnézet korreláció művészetfilozófiai analízise, ezekben a tanulmányokban és a történelmi gondolkodást ugyancsak univerzális és évszázadokat egybemarkoló, monumentálisan együttlátó 1956-os Rembrandt tanulmányban jutott el a tökéletes megoldáshoz: a kortól determinálnak, a társadalmilag és egyénileg szükségszerűnek, a művészet belső fejlődésének a dialektikus együttlétéhez. Ez pedig már összetettségében és a végső alapokig elmenésében túlment a szellemtörténet történetiségén, a pusztá világnézettörténeten, mert magába foglalta a szociológia, az esztétika, az etika stb. problémakörét, és módszerében a struktúranalízist éppúgy, mint a fenomenológiai vizsgálatot. E tanulmányok együtt magasabb szinten összegezték a nemzeti és egyetemes korrelációjának a problémakörét, amelynek művészetfilozófiai vizsgálata



1. Martyn Ferenc: Fülep Lajos

már a „Magyar művészet”-ben megtörtént, és amelynek gondolköre márcsak Fülep Lajos akadémiai székfoglalójakor elmondott, a magyar művészettörténetírás feladatait összegező referátuma révén is, leginkább vált részévé a magyar művészettörténeti köztudatnak, épp ezért e rövid cikkben ismertetése felesleges.

*

A művészet és a világnézet közötti elszakíthatatlan kötelék bölcséleti bizonyítása és a történelmi szemlélet következetes érvényesítése azonban csak egy aspektusból adhatott választ Fülep kérdésfelvetésére, több problémát nyitva hagyott, sőt újakat támasztott. A dolgok történetiségének, korhoz kötöttségének a szemlélete, a mindent a saját mértékével mérés könnyen csaphat át relativizmusba, mint ahogy a szellemtörténet vulgáris képviselőinél meg is történt. Fülep ezt a veszélyt az abszolút és viszonylagos dialektikájának az alkalmazásával, „az esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációjának” érvényesítésével kerülte el, megállapítván, hogy minden művészeti jelenséget, kort kettős mértékkel kell megítélni: a kor saját mértékével és az abszolútként elfogadott — vagy legalábbis olyan igényű — mértékkel. Mert az „örök és a fejlődő korrelatív fogalmak, mint egyetemes és különös. Mint ahogy a matematika igazságai örökérvényűek, akár elgondolja őket valaki, akár nem, akár fölfedezi, akár nem, úgy a Polykleitos szobra, a Doryphoros vagy Diadumenos örök, mert contrapostojával az egyensúlyt testesíti meg, amely örök. De mint ahogy a matematika örök igazságainak is az időben, valamely nép történetének valamelyik szakában valamely egyénről vett nevük van, szóval térben és időben meghatározott történetük, úgy a Polykleitos megtalálta egyensúlyt, mely oly nagyszerűen érzékíti meg az örökkévalóságot, szintén nagy múltja és jövője van, noha kompozíciójának elve időn kívüli. A művészet mindig célul van, befejezett és tökéletes. A VI. század görög művészete tökéletes és befejezett az V. századé nélkül; az V. századé mindent elmond, amit akar és esztétikailag tökéletesen érthető a VI. századé nélkül. De nem érthető historiatlag; elődök nélkül — csoda; s ha mit sem ismernék elődeiből, akkor is tudnám, hogy voltak. Sőt azt mondhatnám, ami előbb volt, a VI. század művészete, sem érthető a később jött, az V. század művészete nélkül annyira, mint vele együtt, mert ahogy az előbbi egészen olyan, amilyen, annak oka, hogy már a következő is — in potentia — benne van... Amit egyszer fölfedeztek, probléma, amit egyszer megoldottak, többé ki nem vesztek belőle, minden kor és minden művész ott folytatta, ahol az elődje elhagyta. Örök momentumai csak azon a réven valósulhatnak meg, hogy elődeik és utódaik vannak a történelemben. Az öröknek és az időnek, a létnek és levésnek korrelációja ez, s eredménye a história. A művészet története nem egyes esetek, elszigetelt akcidenek merő egymásutánja, tetszés szerint forgatható sorrendben: története szubsztanciákban megy végbe s ezek az ő problémái”. A relativizmust tehát mind elméletben mind a konkrét művészeti jelenségek vizsgálatában elkerülte; a helytől, időtől determinált, csak itt születhetett, ám ugyanakkor egyetemes és objektív értéket is reveláló — tehát a dialektikus ellentétpár két összetevője egyensúlyba került.

De nemcsak a szellemtörténeti iskola történelmi relativizmusán kellett túlhaladni, hanem e módszer egyéb művészettudományi korlátain is. A műalkotás mögött ott húzódik determináló közegként a világnézet: vajon a mű nem válik-e pusztán annak a tükrözőjévé, illusztrációjává, nem veszti-e el autonómiáját, válik pusztán heteronóm értékke? Van-e tehát a műalkotásnak autonóm értéke, amely belső törvényei szerint ítéltető? A szellemtörténeti iskola, mikor minden művet a világnézet szócsovévé változtatott, az értékközömbösség hibáját követte el. Ha pedig van a műben valami sajátos, másra redukálhatatlan, autonóm érték, az miben tér el a pusztá formává lúgozott, Kant-féle művészeti autonómia fogalomtól vagy a l'art pour l'art téves elméletétől?

E problémát Fülep már a „Művészet és világnézet” című tanulmányában felvetette, mikoris a hegeli tétel szellemében, amely szerint az eszme explicite vagy implicite van a műben, megállapította, hogy „A művészet, mint megvalósultság, magában megálló, — önálló — világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívül állótól független: mint megvalósultság, igenis megáll magában, de mint létesülés sohasem jár egyedül”. Vagy később: „A formán belül minden érthető, összefügg, teljes és világos — de maga az egész forma, hogy egyáltalán van, nem érthető a benne levő világnézeti „tartalom” nélkül”. E megfogalmazás még nem hangsúlyozza a tartalom és a forma dialektikus egymásba átmenésének az elvét. A „Magyar művészet” 1922-ben írt előszavában azonban Fülep már szabatos definíciót ad, amely egyformán elhatárolja a művészi érték autonómiáját a tagadásától és a l'art pour l'art formalizmusától: „... a művészet elméletében és történetében a „világnézet”, mint minden „tartalmi-anyag”, csak olyan mértékben fordulhat elő, amely mértékben „formává”, azaz művészetté vált. A művészet tartalma éppen a „forma”, azaz ami művészetté lett benne (ebben a formában benne van nemcsak a sokat emlegetett és kevésbé értett „hogy”, hanem az ugyanitt emlegetett s nem értett „mit?” is). Nem állok a régi „l'art pour l'art” hamis elve alapján, tudom és vallom a művészetben a vallást, metafizikát, etikát stb., de ahhoz ami nem vált belőlük teljesen művészetté, nincs közöm, mikor a művészetről szólok (s nem az általános kultúr-történetről). Aki az egyik oldalon látja a „formát”, a másikon a „tartalmat”, egyiken az „artisztikumot”, másikon a „világnézetet” az seholse látja a művészetet. Dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma. A művészet autonómiája nem azt jelenti, hogy benne „csak művészet” (valami üres artisztikum) van, hanem azt, hogy mindennek, ami benne van (vallás, metafizika, etika stb.) művészetté kell átlényegülnie s a művészet semmi mással sem helyettesíthető nyelvén szólnia.”

*

A művészet tehát sui generis szféra, ha magába foglal is világnézeti, filozófiai, etikai stb. tartalmakat, ezeket formává asszimilálja, és a tartalom-forma dialektikus egymásbafonódásából létrejött művészi egzisztencia valamely olyant tud közölni, ami másképp elmondhatatlan, mással pótolhatatlan. Minden műnek megvan a maga sui generis konkrét jelentése. A jelentés-fogalom Fülep Lajos művészettudományi vizsgálatának az egyik középponti kategóriája. Maga a fogalom kettős értelmű: valamit jelent, illetőleg valamit valakinek jelent. Tehát utal arra, hogy a mű, mint önmagába zárt, autonóm világ két irányban túlmutat saját magát, egyrészt a valóság szférája felé, amelyből elvonatkoztatja a jelentés minőségét, és a művel szembenálló szubjektum felé, aki konstatálja e jelentést. Sőt maga a valóság is nem mint fizikai, tudományos absztrakum, hanem ahogy érzékeljük, éljük, beletartozik e jelentéskategória körébe. Ez tehát a fülepi esztétikában olyan végső kategória, amelyben a valóság és a művészet megtalálja végső rációját, amelyikben mindegyik s egymáshoz való viszonyuk megérthető. Épp ezért a jelentéskategória e végső körében például a természet és a művészet között nem genus, hanem species különbség van.

Fülep Lajos szerint ha megnézzük valamit önmagáért, félretéve minden gyakorlati és tudományos célt, minden tárgynak van valami mással kifejezhetetlen mondanivalója, valami kimondhatatlan, csak körülírható jelentése. Lett légyen apró fűszál vagy emberi kéz, tehát a valóság minden eleme, a konkrét jelentések sorát tartalmazza. A jelentéseknek két nagy csoportja van, az absztrakt és a konkrét — a határ közöttük természetesen nem abszolút, hiszen az önmagában absztrakt fogalom is konkrétá válhat, ha a szubjektumra nézve valamit jelent. A mai embernek a jelentésszférája redukálódott a praktikumra, és absztrakttá vált világban élünk. Ezzel szemben a művészet a dolgok konkrét jelentésével sáfádkodhatik, — ezért is vált sorsa nehézzé korunkban, — azzal a szférával, amelyben diffe-



2. Kondor Béla: A nyolcvanestendőös Fülep Lajosnak

renciálatlanul, érzéki konkrétumként benne van minden. Épp ezért az esztétika sem lehet más, mint a konkrét dolgok konkrét szemlélete. A konkrétságnak e hangsúlya azonban nem visszatérés az impresszionizmus pillanatszerűség-elvéhez, mert magában hordja az általános érvényűvé válás tendenciáját, — de a konkrétság útján, nem a tudomány objektív általánosa, hanem a kanti szubjektív általános kategóriája szellemében. Hiszen, mint ahogy Fülep Lajos Csontváry-interjújában megpendítette a problémát, nemcsak Aristoteles logosa és logikája van, hanem például a művészi látás logosa, rációja is. Ez azonban természetesen nem azonos a Fiedler-féle vizualitás objektív törvényeinek a keresésével, hanem sokkal összetettebb annál, mert e konkrét jelenség megértése és megjelenítése magába foglalja mindazt, amit épp az impresszionizmus tiszta látvány elvének a bírálata, a művészet-világnézet, a tartalom-forma viszonyának az elemzése tárt fel.

A jelentés-kategória egyúttal utal a jelentést megértő szubjektum aktivitására is. A műtárgy „önmagában megáll”, létokát magában hordja, belső törvénytől rendeződik, ugyanakkor mégsem „an sich”, mert a műtárgy jelent valamit, „an sich” jelentés pedig nincs, hanem csak valaki számára való jelentés van. Az „an sich” tehát „für mich”-é vált, ám nem a szubjektív idealizmus értelmében, hiszen a jelentést nem az észlelő szubjektum viszi bele a tárgyba, hanem abból vonatkoztatja, és nem is pusztán a partikuláris szubjektivitás, hanem a szubjektíve általános értelmében, mert a szubjektum is társadalmi, történeti produktum, ezektől determinált.

Ez pedig ismét visszavezet a már korábban érintett kérdéshez, a világszemléleti preformációhoz.

*

A következőes történelmi és dialektikus szemlélet tette lehetővé, hogy Fülep néhány tanulmányában az egész európai művészet nagy áramát érintő kérdéseket is biztos kézzel vázolhasson és néhány olyan esztétikai kérdést, mint a tér-idő ábrázolása vagy a kompozíció problémája, történelmi aspektusból vegyen szemügyre.

Az idő szerepének a kérdése már „A Szellem”-beli tanulmányban felvetődött, itt magának a művészi formának az aspektusából, illetve a művészi forma és a természet közötti viszony vetületében: „A forma szintén kiterjedés (extenzió) és folytonosság (durée), egység és continuitás. A természet kiterjedés és végbemenés, pusztán egymásmellettség és egymásutániség, de mindig continuous; a művészinek keresztül kell mennie az incontinuitáson — az emlékezésen —, hogy új continuitáshoz és egységhez jusson, amely a formának sajátja”.

A „Magyar művészet” ismét gazdagabban és konkrétebben elemezte e kérdést és vizsgálat tárgyává vált az idő korrelatív párja, a tér is, mindkét kategória azonban mint képzőművészeti valóság szemlélődött. Az egyensúly-egyidejűség korreláció; a tér mint a kompozíció statikai, az idő mint dinamikai elemének a tisztázása; a contraposto jelentőségének a felmérése; a klasszikus reneszánsz szemlélet definíciója, amely szerint a klasszikus kép: „tér, amely az egyidejűség momentumává tömörül vagy az egyidejűség momentuma, mely térré

tárul széjjel”; az impresszionista kép meghatározása: „ugyanaz a pillanat számtalan síkban megrögzítve” és ezzel szemben a cézannei reakció elemzése – mind oly megállapítások voltak, amelyek figyelembe vétele nélkül az európai festészet belső fejlődése és magának a festészetnek a műfaj problémái sem érthetőek, illetve közelíthetőek meg. Ugyancsak ez mondható el az európai festészet kompozíciós elveiről, az a priori és az a posteriori komponáló módszerről írt fejtegetésről is, amely a szakirodalomban máig is a kérdés legmélyebb elemzése.

E problémakör belső fejlődésének a kibontása magától értetődően rokonult a kunstwollen fogalmának szellemtörténeti értelmezésével. Épp a történelmi elv és a dialektika következetes érvényesítése tette azonban lehetővé, hogy Fülep a későbbiekben túlhaladjon a Riegl-féle kunstwollen-értelmezés hegelianus koncepcióján. Izsó-tanulmánya, amelyben a szobrászi elv önfejlődésének és a társadalmi determinációnak dialektikus elemzését adja vagy különösen Rembrandtról szóló előadása, amelyben többek között tisztázta a kopernikusi világkép és a holland realizmus viszonyát, példázák a kunstwollen-fogalom szellemtörténeti, idealista értelmezésének a túlhaladását. E kérdés pedig ismét

összefügg a művészet-világnézet korrelációval, tehát a már fentebb érintett problémákkal, utalván arra, hogy Fülep Lajos életművében a művészetfilozófiai és esztétikai kérdések involválják egymást.

*

Mint a bevezetőben írtuk, e rövid írás nem vállalkozhatott másra, mint Fülep Lajos hallatlan gondolatgazdag életműve néhány elemének, jellemvonásának, művészetfilozófiája néhány tételének már csak a szűk terjedeleme miatt is leegyszerűsített ismertetésére, az életmű belső logikájának a körvonalazására vagy inkább csak a sejtetésére. Többre már csak azért sem vállalkozhatott, mert az e kérdéseket rendszerbe foglaló művészetfilozófia még nem került publikálásra. Reméljük azonban, hogy e rövid ismertetés célját elérte: felhívta a figyelmet Fülep Lajos munkásságának jelentőségére, és figyelmeztet arra, hogy itt volna az ideje az életmű legfontosabb, jelenleg már csak nagyon nehezen hozzáférhető kiadványokban megjelent darabjait gyűjteményes kötetben megjelentetni.

Németh Lajos

TÍZ ESZTENDŐ A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KRITIKA HŐSKORÁBÓL

PORTRÉ LYKA KÁROLYRÓL ÉS FÜLEP LAJOSRÓL

A magyar képzőművészeti kritika első fontos korszakát a millennium és a Nyugat megindulása közötti években éli. Ebben az időben válik a műkritika a kortárs képzőművészetnek egyenrangú, sőt néha a fejlődésben előbbresiető kísérőjévé. A képzőművészettel foglalkozó írások számban és értékben való gyarapodása nemcsak a kapitalizálódó Budapest érdeklődésének gyors tágulását mutatja, hanem a művészettel kapcsolatos igények nagy átalakulásáról is tanúskodik.

Kialakul és gyorsan erősödik a polgári osztálynak az a rétege, melynek mindennapi életéhez egyre szorosabban hozzátartozik a színházi bemutatók, hangversenyterem, vagy a kiállítás-megnyitások eseményei. A budapesti társadalmi élet igyekszik a nyugati nagyvárosok színvonalára emelkedni; megjelenik a modern polgári hírlapírás (Budapesti Hírlap), és Kiss József szerkesztésében a korszerű folyóirat. A művészeti közéletnek Párizs a mintaképe, a maga periodikusan kiállító Szalonjával (és ellenszalonnal) vagy a művészeti élet francia zsargonjával. A képzőművészeti ágak közül vezetészerepre jutott festészet az újkori Magyarországon először tud egy társadalmi réteg kulturális életének olyannyira szerves részévé válni, hogy a mennyiségi gyarapodás az általánosra kiható minőségi emelkedést is eredményezzen. A festői látásmód, a képeknek első sorban képzőművészeti elemek alapján történő szemlélete most válik egyes emberek kiváltságos képességéből a közönség jelentősebb rétegének birtokává. Ez a változás lemérhető az első tudatosan is „festői értékeket kereső” művészcsoporth, a nagybányaiak sikerén.

*

Amíg azonban a műkritika is elérkezik a plein air festészet elismeréséig és támogatásáig, hosszú az út. A kilencvenes években, amikor a millennium után ugrásszerűen megnövekszik a műkereskedelmi forgalom, a kiállítások száma és látogatottsága, és nyomában a sajtónak a művészeti közélettel foglalkozó híryaaga is, ennek az útnak az első periódusán már túl vagyunk. A terjedelemben és értékben igen különböző művészeti írásoknak egyetlen közös jellemzője, hogy mind túl jutottak az akadémizmuson. Ennek a látási módnak utolsó kristályosodási pontja Kelety Gusztáv kritikai működése volt a megelőző évtizedekben. (Fővárosi Lapok, Budapesti Szemle, Pester Lloyd.) De a kilencvenes években, amikor új kritikus gárda¹ foglalja el a régi tekintélyek helyét, Kelety működése már nem jelentős. Utolsó, a milénárius kiállításról írt cikkei, melyek Ferenczy és Csók neveit is elismeréssel említik, nem gyakoroltak hatást.

A közízlést a kilencvenes évek közepén az Olgyai, Pálik, Márk Lajos, Aggházy-féle eszmei és tartalmi igénytelenség, vagy Vágó és Peszti álmonumentalitása foglalkoztatja. Igaz, ennél sokkal többet nem is nyújthatott az akkori piktúra átlaga. A kiemelkedők, a hivatalos művészet oszlopai, Benczur és Lotz is távol állottak attól, hogy művészetüket valamilyen aktuális eszmei cél szolgálatába állítsák. A francia eredmények átplántálása még csak egyesek szívügye volt, a nagyközönség a képeket mint a polgári egzisztencia szükséges tartozékát

vásárolta és azokon már nem a nemzeti múlt nagyjai hanem gazdaságot, izgató anekdotát² vagy érzélgős természetmisztikát keresett. Ebben a levegőben elképzelhetetlen Kelety Gusztáv szemével kísérni az eseményeket. A művészet etikai rendeltetése helyére a gazdagodó és kapitalizálódó polgárság merkantilista szemlélete lép. A Tudományos Akadémia filozófiai közlönyében, az Athenaeumban Soós Antal francia közgazdászokra (Aynard, Say, Challay) hivatkozva kijelenti: „A szép-művészetek a tőke egy részét képviselik” ... „A szép-művészetek értéke attól függ, hogy mennyit jövedelmeznek.”³ A művészet politikai szerepének értékelésében hasonlóan nagy a változás. Ugyanebben a tanulmányban olvashatjuk: „A szép-művészeteknek óriási politikai jelentősége is van ... E tekintetben egyetlen kultúrállam sincsen olyan helyzetben, mint éppen Magyarország, melyet délnek és keletnek olyan milliokat vesznek körül, melyeknek szép-művészete még meg sem született.” Az imperialista nemzetiségi politikát folytató Wekerle kormányzat szívesen látta volna, ha Budapest jelentős művészeti központtá fejlődik. Ehhez a mesterséges művészetfejlesztéshez a cikkíró követendő példaként Colbert és bajor I. Lajos nevét idézi. Valóban a Wekerle—Wlassics kultúrpolitika milliókat áldozott e célra,⁴ hogy belőle táplálkozzon az emlékműszobrászat, vagy az állami vásárlásokat a maga kebelbeliei számára monopolizáló Múcsarnok. Ha az igazi értékek e hivatalos művészetpártoláson kívül, sőt annak ellenére születtek is meg, a műgyűjtemények gyors duzzasztása, a műkereskedelem megélénkülése, a művészeti események körül rendezett növekvő hangverés az igazi művészet elfogadásának lehetőségét is közelebb hozta.

A műkritika első, széles hullámának hasonlóan csak mennyiségi érdemei vannak. Rendeltetése nem esztétikai értékelés ennek egyelőre még kidolgozott alapjai sem lennének, hanem a közönség érdeklődésének felkeltése, a reklámozás. Ezért az ilyen kiállítási beszámolóok alig különböznek a neveket és címeket felsoroló katalógusoktól, azokat csupán néhány semmitmondó „szép”, „igen figyelemreméltó” stb. jelzővel toldják meg. Hasonló hirtípus a művásárlások ismertetése. Itt közlik az elkelt műtárgyak vásárlási összegét, az állam és az udvar vételeit. Ezek az adatok, különösen az árak, sokszor az ugyanazon az oldalon levő tőzsdehírekhez hasonlóan egyben értékjelző útmutatásul is szolgálnak. Íróik legtöbbször nem nevezik meg magukat, szígnók csak a hosszabb közlemények alatt szerepelnek. A szerzők a polgári osztály több rétegét képviselik, s sokszor csak mellékfoglalkozásként írnak műkritikát. A szerkesztők festőket és esztétikával dilettánskodó hivatalnokokat foglalkoztatnak a kritikai rovatok megtöltésére. Így válik állandó munkatárssá Kacziány Ödön a Magyar Szemlé-
nél, Kézdi Kovács László a Pesti Hírlapnál és a Pesti Naplónál, így szerepel a műkritikusok között két tanár: Nyári Sándor és Sebestyén Károly, sőt egy miniszteri tanácsos Rottenbiller Ödön, aki a Független Magyarországon és az Ország Világban ír. (Ilyen magasállású államhivatalnok még a Nyugat kritikusi közt is található, a hasonlíthatatlanul magasabb színvonalon író Lengyel Géza személyében.) Nem haladja meg a dilettán-

sok alacsony színvonalát a Munkácsy titkáráként induló Malonyai Dezső sem, aki íróként igyekszik a Munkácsy kultuszt meglovagolni. Mint a művészetben illetékes literátus ember és kollégái közt az egyetlen dzsentrí válik Rákosi Jenő Budapesti Hírlapjában a hivatalos művészet-politika szócsővé.

Az eklektikus Budapest hazug pompájához hasonló téves szépségideált lehet feltalálni írásaikban. Észtétikájuk világnézeti tartalma talán Rottenbiller néhány cikkében a legvilágosabb. Taine egy kiragadott mondatára hivatkozik: „A szem éppen olyan műértő, akár az iny, s a festmény válogatott pompás lakoma, mellyel neki szolgálnak.”⁵ Ilyen értelemben beszél irodalmi tévedésektől mentes festészetről. Ez az álláspont ugyan túl van a történeti festészetén, de nem jelenti az új törekvések elfogadását. „A modern műtárgyak a maguk realizmusával üresen, kielégítetlenül hagynak.”⁶ Bastien-Lepage, Mednyánszky figuráit, Zola, Dosztojevszkij és Gorkij műveit „a fizikailag és morálisan egyarányt visszatetsző csúnya” kategóriájába sorolja. A naturalizmus „pesszimiztikus irány”, „kétlű fegyver”, „vészhozó”, „A valóság puszta véletlen... az élet diszharmóniás, a művészet maga az összhang.” Az ilyen felfogás nem lehet meg durva csalás, sőt öncsalás nélkül: „... még a poetikus lelkületű történetbúvárnak... is mindig megbocsátjuk az események költői, idealizált előadását.”⁷

Az ezen a színvonalon mozgó kritikus a modern törekvések közül csak az impresszionista tájképfestés szelídebb fogalmazású eredményeit fogadja el. Legkönnyebben ott, ahol a pleinair hatás nem megy túl a hangsúlyozottan atmoszférikus festésen, mint pl. Mednyánszky esetében. Az ő műveihez csak külsőleg hasonló borongós, érzelmi hatásra törekvő tájképfestés tud a harmad-negyedrangú művészek és a közönség körében leghamarabb művelésre és megértésre találni. Egyik képviselőjének, Olgyai Bertalanak a Művészetben írt cikke⁸ a legjellemzőbb erre az átlagizlésre leszűkített impresszionizmusra: „a tájfestő s a természet közötti viszony bensőségét e szó jelzi: — hangulat... a hangulat egységét... a színek nyugodt harmóniája mozdítja elő... mely akkor hat a legnagyobb fokban a kedélyünkre, ha valami nagyobb méretű atmoszférikus változás átalakítja... szubjektív feltétel saját éniünk diszpozíciója... a napsugárral együtt kell vibrálnunk, hogy azt megérezzük.” A tájfestő „a tényleg látott benyomásokat a hozzá kapcsolódó képzetműködések segítségével a maga lelke színeivel színezi ki”. Olgyai a divatot követi pszichologizáló tendenciájával, mely több elméleti cikkben is megtalálható.⁹ Ugyancsak provinciálisan értelmezi Szana Tamás is az impresszionizmust mikor Degas és Monet „matematikai szellemétől” vagy az újabb dekoratív törekvésektől a tájfestés poézisének megvédésére egyaránt a „művész érző szívéhez” fellebez.¹⁰ Ez az izlés és nyilvánvaló szervilizmus vezeti Rottenbiller, Malonyay és Kézdi Kovács tollát, amikor Telepy 1906-os kiállítását magyarságával lebilincselőnek, Mannheimert nagy mesternek találják, ugyanakkor kérdésesnek tartják lehet-e Rippl színvicceit komolyan venni.¹¹ Sajnos az ő nevük mellett kell megemlíteni Divald Kornélét is, akit a középkori magyar emlékek felkutatása miatt nagyrabecsülünk, de aki mint kritikus, megcsontosodott maradiságával a műcsarnoki művészet és az eklektikus izlés jóhiszemű védelmezőjeként írja a Magyar Szemlében cikkeket.

A műkereskedelemmel összefonódott kritikairás külön folyóiratot is produkált, melyet jellegzetes karaktere miatt érdemes ismertetni. A legjelentősebb műkereskedelmi vállalkozás a Könyves Kálmán cég, mely Semmelweis utcai képcsarnokában a kortárs mesterek műveiből gyűjteményes kiállításokat rendezett, egy havonta megjelenő lap kiadásával törekedett azoknak forgalmát növelni. Az így megszületett Művészeti Krónika számai (1904–1905) a kiállító művészek ismertetésével foglalkoznak. Poll Hugó, Zemplényi Márk Lajos, Innocent Ferenc szereplését az üzleti érdek éppúgy megkívánta, mint Benczurét, Lotzét, vagy Csókét. (A róluk szóló cikkek szerzői: Nyári Sándor, Sebestyén Károly, Kézdi Kovács László és Gerő Ödön.) A kiadó teret nyújtott az

anyagilag bizonytalanabb kimenetelű vállalkozásoknak is, köztük egy Székely Bertalan kiállításnak, melyről Lándor Tivadar írt, vagy egy „Modern magyar festők” című kollekciónak, melyben Ferenczy, Fényes, Glatz, Grünwald, Vaszary és Kernstok is részt vettek. Sikerült megnyerni Lyka közreműködését is, aki Vaszaryt és Mednyánszkyt mutatta be a Művészeti Krónika hasábjain. A lap kisebb terjedelmű cikkei a lakáskultúra fejlesztésére hivatkozva metszetek, képeretek vásárlására hívja fel olvasóit. A Könyves Kálmán cég működése, ha az átlagos igények kiszolgálására épült is, módot talált a modern törekvések támogatására s benne a kapitalista műkereskedelem fejlettebb formáinak üttörőjét kell látnunk. (Náluk rendezte Rippl-Rónai is átütő sikerű 1906-os kiállítását.)

*

A feladatát méltón ellátó és a kortárs művészet fejlődését elősegítő műkritika megteremtése egy folyóiratnak, A Hét-nek működéséhez, és a festőművészből lett szakírónak, Lyka Károlynak nevéhez fűződik. A műkritika színvonalának gyors emelkedése kiállítási élményekre vezethető vissza.

A nagybányaiak első kiállítása adott olyan témát és ígéretet, amiről és amiért érdemes és lehetséges volt jól írni. Ez nem jelenti azt, hogy a probléma, mely az 1897-es kiállításon már a megoldás útján volt, ne foglalkoztatta volna korábban is az élesebb szeműeket. Lyka tanulmánya, melyet „A modern művészet bölcselése” címmel írt¹² bírálja Taine milliő elméletének külsőségségét, felismeri a tájképnek mint az új technikai eredmények hordozójának fontosságát, de ugyanakkor a modern közlekedés és sajtó következményeire hivatkozva egyoldalúan felfogott tendenciát hangsúlyoz: „A modern művészet kezd kozmopolitává válni, s csak nagyon lényegtelen dolgokban hordja magán ama nemzet bélyegét, melynek körében virágzik”. Hasonló félreértést tartalmaz Nyitray József cikke is¹³ „... alig tartható fenn a nemzeti műveltség az általános európai műveltséggel szemben...” s így „a nemzeti génuszt alighanem nélkülözni leszünk kénytelenek művészetünkben”. Mikor a nagybányaiak bebizonyítják, hogy a magyar társadalom akkori fejlettségi fokán az európai és nemzeti művészet csak együtt valósítható meg, A Hét és Lykának az Új Időkben írt cikkei válnak ennek az eszmének első védelmezőjévé és terjesztőjévé.¹⁴

Feltűnő, hogy e cikkek szerzői elsősorban irodalommal foglalkozó esztéták. Lyka is eleinte sok mindennel foglalkozó újságíró volt, és csak fokozatosan részesítette előnyben a képzőművészetet, a többiek Ignótus, Bródy,¹⁵ Vojnovich Géza, Ambrus Zoltán¹⁶ pedig mindvégig csak alkalmilag működtek e területen. A Hét, amelyben Kis József igyekezett a liberális polgári irodalom művelőit összegyűjteni, az ő érzékeny szemük és gyakorlott tolluk révén válik a képzőművészeti kritikának is értékes fórumává. Különösen Ignótus működése figyelemre méltó pl. az elismerés mellett ő ad először hangot a kritikának a Munkácsyt körülvevő töretlen csodálatban: „... tehetségének és rendeltetésének legcsúcsáig föl nem juthatott”... és mikor ennek okát keresi, sokat megérez az igazságból, amikor „a lélekfestés színpadiasan drámai módja”-ról beszél.¹⁷ Küzd a nagybányaiakért („Ferenczy képeivel betelni nem tudok”)¹⁸ és a hírlapi szócsaták felszínes érveinél mélyebb, történeti okokat keres a secesszió megjelenésében, mikor azt az új körülmények és anyagok produktumaként fogadja.¹⁹

A Hét első tíz évfolyamának lapjain Nyitray József az egyetlen, aki mint hívatásos újságíró és képzőművészletlen is alaposan művelt ember, alkalmas a turajdonképpen műkritikus-esztéta feladatát ellátni. Kitérő szeme,²⁰ jó tolla és az európai fejlődés egészét átfogó befutott kollégáját. Feltételezhető zárkózottsága mellett²¹ talán éppen igényessége volt az oka annak, hogy nem tudott kitörni a családjá eltartásáért küzdő névtelen újságíró erősen függő helyzetéből. A Hét liberális szerkesztése viszonylag több szabadságot engedett, de mikor 1904-től Márkus László válik állandó munkatárssá, Az

Újság és a A Világ hasábjain sokszor kényszerült megalkuvásra.²² A magyar képzőművészet eredményeit nyugat-európai mércével méri, és bár örömmel fogadja a nagybányaiakat — „legművésziesebben tudják kifejezni a kor művészetének uralkodó eszméit” —,²³ de még ez a piktúra sem elégíti ki: „még egyszer várják a magyar művészet messiását”, kinek előkészítésében „Ferenczy Károly a keresztlő szt. János” — írja 1904-ben. Egy kortárs megfigyelő nehéz helyzetében ritka éleslátással ítélte meg az egyes művészek művészetértörténeti szerepét, pl. Lotz esetében: „örök kár, hogy felhagyott a magyar tájak festésével épp akkor, amikor fölfogásban és érzésben magyarrá kezdett válni” ... „elterelte művészetét a szürkeségében is oly szép és igaz élettől.”²⁴ Ez a modern igény érdeklődését Rippl-Rónai festészete²⁵ és az Egry, Márfy, Czifány, Perlrott neveivel induló legfiatalabb művészet kibontakozása felé terelte.²⁶ A századforduló után Nyitrai helyét Márkus László váltotta fel, aki tartalmi súlyban is a legjelentősebb képzőművészeti kritikusa volt a Hétnek. A fiatalabb generáció tagja, akinek az 1906-ban megújult Magyar Szemle lett igazi küzdőporondja, ezért bővebben ott fogunk rá visszatérni. Mellette még Rózsa Miklós kell megemlíteni, aki a Hétben cikkeivel Tövis és Pukk álnevén szerepelt. Mozgékony figyelme és tapasztalt szemű kritikus, jó gyakorlati érzéssel szervezte a modern művészet elfogadását és annak anyagi támaszt is nyújtó kereteit. (Művészház 1909.) A budapesti közönségnek legfejlettebb bizánsi rétegét képviseli, amely már átitatódott a nagybányaiak látásmódjával és annál tovább is képes fejlődni. A Hétben való szereplése 1907-től válik rendszeressé, és a művészeti közélet eseményeinek kommentálása során talán legértékesebb éppen az az észrevétele, mely a nagybányaiak hivatalos művészetté való merevülésére céloz. A MIÉNK 1909-es kiállításáról írja: „... micsoda népszerűség övezi az egykor forradalmi táborát!” „Ferenczy bekötött szemmel, hátra sem tekintve, csak saját lelkét vizsgálta ment eddig is előre, de most végérvényesen megállt.”²⁷ Elégedetlensége azonban nem terjedt a megoldás útjának felismeréséig; mikor ugyanebben a cikkében a továbblépőket is megtalálja, nem bízik Kernstock kísérleteiben: „... nem látjuk merre tart”, és a Nyolcak tagjaivá váló csoportról, mint Kernstock áldozatairól emlékezik meg.

A Hét 1897-től szaporodó műkritikái egységes arcot mutatnak. Ignóty, Nyitrai, Márkus és Rózsa Miklós megegyeznek abban, hogy műveltségük a polgári liberalizmuson épül és művészetszemléletük a nyugat-európai szellemi áramlatokkal kapcsolatot kereső értelmiség modern ízlését tükrözi. Ennek eredete a nagybányaiakhoz fűzte őket, de e kapcsolat hamar meggyengült; hiányzott belőlük a nemzeti jellegnek és a magyar táj felfedezéséből fakadó természetkultusznak az az igénye, ami a Lyka körül kialakult esztétikai szemléletet — nem is mindig előnyösen — annyira jellemezte.

Lyka Károly nevét mint a modern magyar festészet megszületésével összeforrott fogalmat emlegetni ma már szinte közhely számba megy. Valóban, a magyar művészeti publicistikának talán legnagyobb tette volt az ő közvéleményt alakító munkája. Tekintélye tudott válni akkor, amikor erre legnagyobb szükség volt az első lépéseit tevő modern művészetnek, és csodálunk kell azt a tapintatos bölcsességet, amivel elérte tekintélyének makulátlan tisztaságát, a kortárs folyóiratok tanúsága szerint nem volt egyetlen komoly elvi, vagy személyi ellensége sem. Ugyanezzel a szelíd, észrevétlen erőszakkal formálta a közönség ízlését is. Feladatára páratlanul szemléletes, és a művészet fogalmait érzéketlenül meg-elevenítő stílusa tette alkalmassá.

Herczeg Ferenc Új Idők-je, melyben a nagy közönséghez szóló cikkei megjelentek; a millenniumot követő ötven év folyóiratteremtésének legnépszerűbb képviselője volt. Még sem közelítette A Hét tartalmi súlyát és radikalizmusát, ezért is válhatott a középosztály legolvasottabb irodalmi hetilapjává. Lykának az Új Időkbe írt cikkei ezt a nagy publicitást használták ki, s úgyszólván enciklopédikus teljességben ölelték fel a korszak

minden jelenségét, mely kapcsolatba hozható a képzőművészettel. Írt például Budapest virágdiszéről, a temetők „obeliszkjeiről”, a kézimunkáról, a ruházatkodás esztétikájáról, a cégtáblákról, az utcai lámpák városképi szerepéről, és természetesen a kiállításokról. Lyka mindenben a művészet élményt nyújtó tartalmát igyekszik megláttatni az olvasóval, a színek, formák, vonalak szépségét és helyes összhangját fejt ki egy-egy műalkotást elemző írásában, sokszor akkor is, ha azok csak gyéren találhatók meg az eredetiben. (Hiszen nem ő válogatta össze a kiállítások anyagát.) Ennek a szinte becsempéztet izlésnevelésnek összefoglaló művei a Kis könyv a művészetről és A képzés új irányai címen jelentek meg.

Lyka népszerűsítő és tanulmány igényű cikkeiben határozott körvonalú művészetszemlélet rajzolódik ki, melynek vonásai azonosak a naturalista festészet esztétikájával. Az alkotásnak két forrását ismeri el: a természetet és a szabadon érvényesülő egyéniség alkatát, amelyen a látvány átszűrődik és emberi-művészi tartalmat nyer. A művészet nemzeti karakterének kialakulásában ugyan ennek a két tényezőnek, a magyar tájnak és a magyar ember alkati típusának hatását keresi. Így a Taine-féle milliő hatás kiegészül Zolának a temperamentumot hangsúlyozó felfogásával.²⁸ Ennek az esztétikának ma már ismertek a gyengéi. A természetből kivágott kép módszere, melyet csak az interpretálás szabadsága vitt a kompozíció felé (vagy még távolabb tőle) esetlegességet és a művészi tartalomnak az artizstikumra való korlátozását eredményezte. A formai esetlegességben általános bizonytalanság tükröződik: mivel hiányzott a társadalmilag egységes érvényű világkép, lehetetlen volt annál többet a művészetben reprodukálni. Maradt az anyag és a technika, minden ami ennél több volt, idegennek és erőszakoltnak hatott, ezért vált a „tisztá művészet” a korszak irodalmának állandóan visszatérő jelszavává. Mi igazolhatja ennek a tudatosan pártatlan, társadalmi funkciót kerülő esztétikának a létjogosultságát? Leginkább talán az, hogy e szándékolt lemeztelemités során sok felgyülemlett hazugság is lehullott a művészet testéről; mint az akadémiák régi kosztümjei, amelyek egy erős kor emlékeivel takarták a XIX. század polgárságának szétzüllő egységét, vagy azt a hamis eszmei tartalmat, amely a történelmi festészet hazafias pátozását Benczur vásznain a visszájára fordította. Több mentségnél, érdem, hogy az előző évtizedek érdeklődésének sekélyes lapályáról a plein-air festés magasabb etikai szintre emelte a művészetet. Az a komolyság és áhitat, amivel a plein-airisták első magyar nemzedéke a művészet tisztaságát és nemzeti karakter kiművelését tekintette, a festményt a tetszetős lakádisz szerepéből az artizstikumnak szinte idolszerű tiszteltetéséhez juttatta. Ezzel a magyar művészet a történeti festészet óta először nyert újra ideológiai funkciót, ha ez a funkció merőben szubjektív és társadalmilag erősen korlátozott is volt. Olyan eszmék irányították a festészetet, amelyek a művészet saját testéből fakadtak és ennek megfelelően technikai területen mozogtak, mintegy a technikát fetisizálva. Ilyen értelemben vált a naturalizmus és impresszionizmus valóban tiszta művészetté; mert fejlődését csak belső elemek irányították, érdeklődése innen a tisztán felépítmény jellegű formavilágból áramlott a társadalmi kérdések felé.

Természetes, hogy a magyar piktúrában nem jelentkezett a szubjektív idealizmus (a naturalizmus és impresszionizmus között e tekintetben csak fokozati különbség van) egyes franciák, pl. Monet-hoz hasonló tisztaságban. Nálunk, ahol gyengébb volt az a polgári réteg, amelynek atmoszférájában az impresszionizmus megszületni és virulni tudott, fokozottan érvényesült epizódikus, átmeneti jellege. Végig kíséri a hazafias mondanivaló és az erősödő szociális érdeklődés képpé formálásának megújuló kísérlete, és ahol ez hiányzik, mint az impresszionizmus határait jól érző Ferenczynél, ott a pusztá látványfestészet mellett érezhetően jelenkezik a humanisztikus tartalmú gondolatiság (Józsefet eladják testvérei.), a táj megtalált nemzeti karaktere iránti tisztelet vagy egy szintetikusabb formai szemléletre való törekvés jelenléte.

Lyka kritikai írásaiban ennek a sokrétűbb festészetnek az esztétikai tükröződése tapasztalható. A nagybányaiak 1897-es bemutatkozását mint az őszinte művészetnek és a korlátot nem ismerő szabad poézisnek tárlatát fogadja.²⁹ Pár év múlva már teljes következetességgel fogalmazza meg a „tisztá művészet” programját: „... a festők emancipálják a festészetet az eseményrajzoló irodalom alól, és csak azt iparkodnak festeni, ami igazán csak festéssel fejezhető ki”, ezért „A kép nem él és hal a címbe irt tárggyal, sőt ez a tárgy a kép legmellékesebb része”.³⁰ Kialakul a művészet belső, immanens elemeinek kultusza, mely a művek értékét ezeknek az elemeknek a sorsával fűzi össze: „... minden artistikus műben az a fő, hogy új és egyéni összecsendülést érezzük a színeknek és a formáknak”.³¹ „... java festészetünk a szín jegyében él és fejlődik”.³² Az artisztikum jegyében bírálja Lyka az akadémiizmust is: „... nagy távolság választja el a mai művészetet Benczur Gyulától. Fényfestészet, anyagfestészet, dokumentumfestészet ez, csak azt nem mondhatjuk, hogy tisztán és kizárólag festészet”.³³ Egy 1900-ban írt cikkében a nemzeti művészet megerősödésének útját keresve a korszak legidősebb festői törekvéseinek programját így foglalja össze: „A kormány úgy vélte a művészetet intenzívebb nemzeti érzések felé terelni, hogy történeti vásznakat rendelt meg náluk. Soha még célt jobban nem tévesztettek... Nem a tárgy dönt a művészetben... az előadás, a felfogás, a megnyilatkozó temperamentuma a döntő”. A célt „... az állam csak egy módon segítheti elő, ha... idekötí hazájukhoz a művészeket, ... a mi milliönkben erősödjenek meg”.³⁴ A hazai környezetet nem Budapest jelentette – Lyka a Benczur iskola hanyatlásának okát is a főváros kozmopolita légkörének tulajdonította³⁵ – hanem a vidék asszimiláló erejében bízott; ezért ajánlotta többször is a vidéki művésztelepek állami szubvencionálását.

A modern művészet minden eszközzel való támogatása Lyka figyelmét a művészet működésének anyagi és szervezeti háttere felé fordította. Ezek a vizsgálódások olyan felismerésekre vezették őt, amelyek már túljutottak az impresszionizmussal adaequat esztétika területén, a társadalom és a művészet szerkezeti összefüggéseit mutatták meg. A századforduló után egyre elviselhetetlenebbé vált a Műcsarnok kiállítási mechanizmusának nyikorgása. A tárlatokon „színről-színre láthatni azt, amit a művészet egyenes ellentétének lehet nevezni”.³⁶ Lyka 1908-ban „Kiállítási bajok” címen foglalta össze e tünetek fő okát: „Kikerülhetetlen folyománya a mai társadalmi állapotoknak, hogy a művészet piaci árú lett... Nemcsak számban, hanem terjedelemben is ijesztő arányokat kezdtek ölteni ezek a műtárlatok”. Csak a szenzáció, a „clou” juthatott érvényesüléshez. „Valóságos kiállítási festészet keletkezett ilyen formán, amelynek alig volt egyéb célja és rugója a feltűnésnél...”.³⁷ 1909-ben két cikket ír: „A közönség arcképe” címmel az Új Idők-ben,³⁸ és a polgári osztály képirásáról és szobrászatáról a Művészet-ben,³⁹ amelyek a művészetnek a társadalom gazdasági és politikai alkatától való függését és osztálytartalmát tárgyalják.⁴⁰ A társadalom szerkezetéig hatoló kritikai módszer vezette Lykát a kortárs művészet szerepének és organizmusának ehhez a megismeréséhez. Az így szerzett tapasztalatok segítették őt abban, hogy a művészeti közélet sebeihez – pl. a pályázati rendszerekhez,⁴¹ vagy a visszautasított „művész-proletariátus” kérdéshöz⁴² – avatott kézzel nyúlhasson. De a fonák viszonyokat bíráló kritikája nem fejlődött a polgári osztállyal szembe forduló művészetelméleti programig, a tisztá művészet esztétikája, melyhez Lyka mindvégig hí maradt, csak epizódikus szerepet engedett a politikai és szociális tartalomnak.

A nagybányai sikerét követő megújulás és a szecessziót fogadó közéleti pezsgés hosszabb tanulmányok megjelentetésére is alkalmas, és a kor technikai színvonalához méltó kiállítású képzőművészeti folyóirat megindítását tették szükségessé. Ennek a feladatnak a már említett Művészet tett eleget, melynek szerkesztője Lyka Károly lett, de rajta kívül a szerkesztést még két körülmény befolyásolta, a Képzőművészeti Társulat „támogatása”, ahogyan a címlap a hivatalos művészetpolitika

befolyását jelöli és a Singer és Wolfner kiadó, mely a vállalkozás anyagi hátterén keresztül a lapot szintén a közízléshez simuló hangvétel felé tolta. Mégis Lykának sikerült a művészeti írók első nemzedékének azt a csoportját a lap törzsgárdájává tennie, amelyik az ő nyomdokain haladva több-kevesebb egyéni színnel mintegy a Lyka-iskolát képezte. A Művészet korai évfolyamait lehetetlen e szűk helyen kimerítően tárgyalni, csupán a legfontosabb nevek felsorolása jellemezheti a lap karakterét. A jelentősebbek: Bárdos Artur, Elek Artur, Gerő Ödön, Lázár Béla, Lándor Tivadar elsősorban az érdeklődés középpontjában levő festéssel foglalkoztak, csupán Gerő tűnik ki, mint maga is építész, Lechner, és az új építészet törekvéseit támogató cikkeivel.⁴³ Lázár Béla a francia posztimpresszionisták ismertetését tekintette speciális feladatának, de felszínes beszámolóinál sokkal méltóbb a tárgyhöz Fülep Lajosnak Cézanne-ról írt tanulmánya.⁴⁴ A szobrászat kérdéseivel Márkus László foglalkozott néhány modern szemléletű cikkben. A bibliográfiákból és a korszak művésztével foglalkozó irodalom hivatkozásai révén jól ismert nevek mellett Diener Dénes József érdemel megemlítést, aki mint újságíró a pesti német nyelvű lapoknál dolgozott. A Művészet hasábjain egyedül ő képviselte a történelmi materializmus alapján álló műkritikát, de feladatahoz szükséges esztétikai és filozófiai felkészültsége elmaradt történeti ismeretei mögött, és ez az elméleti egyenlenség sok téves megállapításának vált okozójává.⁴⁵

A hivatásos kritikusok mellett a Művészet lapjain is szerepeltek írással foglalkozó festők, mint Kacziány Ödön, Rózsaffy Dezső és Peszty Árpád. Szerény igényű cikkeiknél már csak forrásértékük miatt is jelentősebbek Kőrösfői Kriesch Aladár írásai. Gallén-Kallala Axelit ismertető cikkében a „lélekben lakozó szenvedélyt” és az „ősi szimbolumok jelentőségét” hangsúlyozta a gödöllőiek szecessziós törekvéseit summázza.⁴⁶ Hasonlóan értékes dokumentumok azok a teoretikus cikkek, melyekben egy-egy művész saját alkotómunkájának elvi alapjait vázolja. A festők közül Olgyay és Vaszary János írtak az impresszionizmus jegyében álló tanulmányokat.⁴⁷ Az építészek közül Lechner sokat idézett cikke mellett – „Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz”.⁴⁸ – Spiegel Frigyes 1902-ben írt,⁴⁹ de Lechner építészeti felfogásánál jóval tisztázottabb, a nemzetközi fejlődésben igen korán megfogalmazott programja érdemel figyelmet. Spiegel az új funkcionalista építészet esztétikájának úttörője, a modern építészet kritériumait a szabad alaprajzból kiinduló tervezésben, a célszerű és az anyag logikájának megfelelő formálásban és a funkció kiemelésére szorítókozó díszítésben látja. A kerékpár alakjára, mint a modern formaképzés utólrétegtelen mesterművére való hivatkozása Le Corbusier későbbi tanulmányainak hangját idézi. A korszak másik jelentős építész Medgyaszay István, aki a veszprémi színház tervezésének tanúságai alapján már a gyakorlati megoldás problémáit ismerteti a „Vasbeton művészi formáiról” írt cikkében.⁵⁰ Mindkét szerzőnél fellelhető az építészettörténetnek az az új szemlélete is, amely az utolsó teremtkort a gótikában látja, és a reneszánsztól kezdődő fejlődésről mint az utánzások zűrzavaráról emlékezik meg.⁵¹

Spiegel és Medgyaszay gondolatai, melyek csak évtizedek múlva hozták meg eredményeiket, vagy Fülep Lajosnak az impresszionizmuson túljutott esztétikája csak ritkán előbukkanó epizódok a Művészet lapjain. A cikkek közül a nagybányaiak szemével látott világ képe alakult ki, az ő palettájuk és Lyka tolla nyomán kifejlődött új ízlés vált a folyóirat karakterévé. Visszaszorítottan szerepel az irányzatoss szecesszionizmus, törekvéseitől a szerkesztés előterében álló festészet maradt mindvégig a legtávolabb. Jellemző vonása a lapnak az is, hogy a benne írók közelebb álltak a műértő gyakorlatias tipusához, mint az elméleti kérdésekből kiinduló esztétikusokhoz. A teoretikus tartalmú cikkeknek szinte kivétel nélkül maguk az alkotó művészek voltak a szerzőik, de a hivatásos műkritikusok is legnagyobbbrészt a művészek, vagy a műpártolók táborából érkeztek. A Művészet feladatai közül a naturalizmus és impresszionizmus alapján álló

új magyar festészet népszerűsítését oldotta meg legteljesebben, emellett értékes kommentátorává vált a művészeti közélet kérdéseinek. Mindkettő elsősorban Lykának köszönhető. Az Új Idők és a Művészet lapjain végzett munkájával kiemelte a műkritikáirást a napilapok híreinek és a műkedvelők tollforgatásának méltán részvételébe vesző kezdetlegességéből, és egy eleven művészeti fejlődés részévé tette. Nem kisebbíti a Lyka körül kialakult műkritikai szemlélet értékét, ha annak bizonyos passzivitását hangsúlyozzuk. Éltetője a nagybányaiak művészete volt, e forrástól filozófiai és esztétikai indítékok hiányában nem is szakadhatott el. Így elsősorban egy már lezajlott művészeti megújulás publicisztikájának tekinthetjük és nem mint a fejlődés útjait tisztázó esztétikai munkásságot. Az ebből fakadó korlátozás a századforduló követő évtized közepén vált különösen érezhetővé, amikor a nagybányai művészet elvesztette teremtőerejét, lendületét, és mellette egy fiatal és új problémákkal küzdő generáció jelent meg.

*

Az új nemzedék előtt az impresszionizmusnál tágabb látókörű, és filozófiailag is alátámasztott művészetszemlélet kialakításának feladata állott. Ennek megvalósítására még a Nyugat megindulása előtt Fülep Lajos tett kísérletet. Szándékával csaknem teljesen egyedül állt, segítőtársakat alig, legfeljebb megértőket találhatott. 1905-től írt cikkeket a Művészet, a Modern Művészet, A Hét, az Ország, az Új Szemle hasábjain. Rendszeresen, elsősorban jelentek meg írásai, mégis pár év alatt sikerült felkavarnia a kritikai életet, 1907-ben már Olaszországba „ösztöndíjazták”. Újságíró kollégái közül Márkus Lászlóval barátkozott össze, kettőjüket a rokon-szemléli törekvések kapcsolták a modern színjátszás megalapozói, Pethes, Ödly, Hevesi társasághoz. A Baross kávéházban a „bal szélfogó” asztala volt találkozó helyük, a viták a modern művészetről szóltak, és eredményeik hamarosan nyilvános fórum elé kerültek. 1906-ban ugyanis átvették a haldokló Magyar Szemle szerkesztését. A kívül-belül megújult hetilapot Márkus, Fülep és Hevesi töltötték meg képzőművészeti, irodalmi és színházkritikai cikkekkel. Hevesi Sándor, aki a Thália kamaraszínpad vezetőjeként harcolt a Nemzeti Színház avult játékmódora ellen, itt fejtette ki a színjátszás megreformáló elveit, Fülep és Márkus is részt kérték a küzdelemből, mely Márkust végül a rendezői pályára terelte. Céljuk hasonló volt a későbbi Nyugathoz, a nyugat-európai, de különösen a párizsi művészeti eredmények és gondolatok termékenyítő átlátnálása egy fejlett és színvonalas kritikai lap segítségével. Az eredmény csak részleges volt. Alig egy évnél fennállás után a Magyar Szemle az érdeklődés hiánya miatt megbukott. Ma, mint rövid életű Nyugat-elfutásra tekinthetünk rá vissza, mely pár hónapig a legmodernebb törekvések képviselőinek lett közös színterévé. Képzőművészeti vonatkozásban Fülep a vezető szerep, de bővebben kell ismertetni Márkus működését is, aki avantgardista hangvételű cikkeivel Fülepnek a posztimpresszionizmus művészetére épülő esztétikai állásfoglalását készítette elő.

Márkus László ezekben az években ugyanazt a szerepet töltötte be a Hétnél, mint Lyka az Új Időkben. Állandó szemmel tartója volt a művészeti életnek, de stílusa és vérmérséklete nagyon különbözött az Új Idők, vagy a Művészet mérsékelt hangjától. Kamaszos fiatal-ság, lázas türelmetlenség és az „épater le bourgeois” hetykesége árad írásaiból: Zemplényi „A természet életét talán egy nyárpolgár szemével nézi”.⁵² Neográdi „Soha nem fogja érezni azt az isteni gyönyörűséget, amit a polgártársak felháborodása ad az igazi művészetnek.”⁵³ Madarászt is azért becslé, mert „egyszer régen ő is verekedésbe keveredett az Akadémiával”.⁵⁴ Kiméltlenül ír a Műcsarnokról is, tárlatain „egy bacilusnyi élet sem mozog”.⁵⁵ Ugyanezzel a túlzott emócióval fordult az értékek felé: „biblikus erejű ember ez, aki visszahozza nekünk az elrepült pillanatokot” írja Rippl-Rónairól.⁵⁶ A MIÉNK 1908-as kiállítását is hasonló lelkesedéssel pártfogolta: „az impresszionizmus szükségképpen magában foglalja a naturalizmust és a többi izmust is, mert

az impresszionizmus maga a művészet”.⁵⁷ Márkus szípor-kázó szellemessége jól kitapogatható művészetszemléletet takar. Szeme még az impresszionizmuson nevelkedett, de lázadó, avantgardista szellem, aki minden újra fogékony. Legfontosabb számára mégis a szubjektum tisztelete volt — úgy van ahogy én látom — jelenti ki A zöld ökör című cikkében. A korlátlan szabadságvágy diktálta a kortárs művészetről alkotott véleményét is: „a szecesszió gyűjtőnév alá foglalt modern művészet egymástól különböző, valami általános stílusba éppen nem skatulyázható társaságból áll”.⁵⁸ Benne öltött legtipikusabban testet a századfordulóval induló új művészeti pezsgés publicistája. Nyugtalan, veszéylekre vadászó szellem, kinek „a készen kapott fogalmak helyett újakat keresni mindenképpen fájdalommal járó és izgalmas foglalkozás”.⁵⁹ A hadakozó újságíró hangja néha komolyra fordult, ilyenkor mellőzve az agitativ túlzásokat, vizsgálódásainak tárgyát kitűnően értő és ismerő művészeti írónak bizonyult. Az emlékműszobrászat korában kivételes érzékkel írt a plasztikáról,⁶⁰ és a szobrászok figyelmét az „alkotás kezdetének öröme” sugárzó terekotta felé igyekezett terelni.⁶¹ Foglalkozott a modern építészettel⁶² és a lakásművés-zettel is.⁶³

Tipikusan a publicisztikára termett alkata, amely egyetlen rohammal vette be, és sugározta tovább a mondanivalót, nem volt alkalmas arra, hogy írásai egységes, minden kérdésre választ adó művészetszemléleti rendszerré álljanak össze. Fülep Lajos műkritikai működésének első éveit hoztak ebből a szempontból, ha nem is teljes, de sok részletmegoldást nyújtó eredményeket.

Mikor Fülep Párizsból Cézanne-on iskolázott szemmel és modern esztétikai és filozófiai tájékozottsággal megérkezett, itthon a hivatalos művészet mozdíthatatlan szikláit, Benczurt, Zala Györgyöt találta. Az ő művészetüket Cézanne-hoz igazítani reménytelen vállalkozás lett volna, maradt a szikláknak robbantása. Lázár Béla, aki Lyka folyóiratának modernebb hangvételű és talán éppen ezért rövid életű párját szerkesztette, vállalta a példátlan élő cikkek közlését.⁶⁴ A maró gúnynak e dialógusokba szedett patronjai meghozták a várt megbotránkozást,⁶⁵ de a továbbiakban építőbb jellegű munkára volt szükség. A Magyar Szemle lapjain indította el a cikkeknek azt a sorozatát, amellyel a műkritikáirás revízióját tervezte. „A magyar szecesszió eredménye a magyar műkritika szecessziója lenne.”⁶⁶ A „szecesszió” elveit Márkus fogalmazta meg: „Egy romlott esztétika ült rá a világ nyakára, melyet körülbelül Winkelmannról lehet származtatni”.⁶⁷ Eredményes tisztulás, mely „világosságot nyújt az emberek lelkében” csak úgy remélhető, ha „a művészi munka és a művész mint elválaszthatatlan egység, mint egy természeti megnyilatkozás jelenik meg a kritikus előtt”.⁶⁸ A magyar képzőművészetben az értékek rendjét megkeresni, és iránymutató fényeket adni, ezt a feladatot látta el Fülep Lajos a Magyar Szemle-ben, az Országban, majd mikor a Magyar Szemle megszűnt és az Országtól elbocsátották, A Hét lapjain. Kiállítás kritikáinak visszatérő motívumai a nagybányai mesterek csoportja, akiket bár kiemel a tárlatok képrenetegéből, 1907-ben már megfáradt mozgalomnak tart: „Nyugodjunk bele, a magyar pikúrának egyik nagyon szép fejezete be van fejezve.” „Ferenczy modern Akadémiájával” már a posztimpresszionizmustól illetett Rippl-Rónait állította szembe.⁶⁹

Fülep egész művészetszemléletére döntő hatása volt az impresszionizmus reakciójaként támadt művészetnek és különösen Cézanne-nak a megismerése. 1906-ban, a Salon d'Automne tárlatán ismerte fel Cézanne jelentőségét, aki „pusztá megjelenésével megvilágította a nagy érdemekben gazdag impresszionizmus hiúságát”.⁷⁰ A magyar festészetet a Salon d'Automne-ban megismert eszmékkel beoltani, ez a szándék vezette Fülepet, mikor a Szerda, A Hét, és a Művészet lapjain kimerítő tanulmányokat írt a posztimpresszionizmról. Ezek az írásai bővelkednek olyan megállapításokban, amelyek a francia festészet számára is még csak a kimunkálendő feladatot jelentették: „Kiindulás Cézanne, megérkezés Gauguin... de nem befejezés... mert a levegő tele van erjedéssel, új nagy csata megvívását rejti a közeljövő”.⁷¹ „A magá-

nos Cézanne elérkezett olyan eredményekhez, melyek teremkenyítő hatásukkal úgy lehet felülmúlják a Manetit.” — állapította meg 1906-ban.⁷² Fülep Braque-al és Picassoval egyidőben olvasta le Cézanne képeiről a kubizmust elindító új problematikát: „Cézanne végig kitartott... az anyag mellett”... a tárgyakat körülvevő levegő... megint egy anyag, még pedig az, melyet Cézanne valamennyi matéria között a legelementárisabban érez meg, itt a levegő maga az abszolút... és ilyen a tér is”. A megtalált új kompozíció hamarosan meghozta Fülep számára is az impresszionizmus esetlegességének felismerését: „Manet, Cézanne és Gauguin stílussal bíró föltfoltok a stílusztalan impresszionizmussal szemben”.⁷³ Az új normák mellett kiütköztek a magyar impresszionizmus érvényének határai is, és a kritika, mellyel Fülep a nagybányaiakat illette, először emelkedett az európai fejlődéssel lépést tartó, annak legfrissebb eredményeire is biztosan támaszkodó értékelésre.

Már az eddig elmondottak is világossá teszik azt a különbséget, ami Fülep Lajos kritikai tevékenységét elődeitől elválasztja. Idézett cikkeiben még nem fogalmazza meg világosan, de már mindenütt lappang egy új erény; a jelenkori művészetet is egy történelmi folyamat részeként szemlélni és értékelni. Ennek az igénynek a végső megfogalmazását Fülepnek a tizes évek végén írt, és később a Magyar Művészet című kötetben összefoglalt tanulmányaiban találjuk meg: „A modern művészetet általában azzal szokták jellemezni, hogy az individualizmus jegyében él. Ha ez olyan értelemben igaz, mint sokan gondolják, nincs históriája. Lehet a művészi individualizmusnak bizonyos történetisége, de nem magának a művészetnek. Ahol mindenki mindent legelőlről kezd, és kizárólag önmagát adja, függetlenül attól, ami előtte volt és körülötte van (feltéve, hogy lehetséges), ott történelem nem alakulhat ki... Az a kérdés, a széjjelágazó és egymástól látszólag független modern törekvésekben van-e valamilyen közösség, s van-e a szó igazi értelmében története? A jelen s a jövő lehetőségeinek megértéséhez tehát szükséges a revízió; annak megértése, vettünk-e át, s ha igen, milyen problémákat a múltból, amelyeket közösen a magunkénak vallunk és vallhatunk. A sok individualizmus közepette mégis semmiféle szükséglet nem érzik olyan erősen a művészetben, mint ami a tradíciót követeli, nem akadémikus iskola értelemben véve a szót, a múltra korlátozva, hanem érte rajta valamilyen biztos bázis megeremtését, amelyen tovább lehet építeni”.⁷⁴

Érdemes röviden megvizsgálni, miként jelentkezik nálunk ez az objektív történelmi igény a század első két évtizedében. Magának a gyakorlatnak a felvetése is idegen hang volt, a művészeti gyakorlat divatos szólaimainak, és valóságos alkotói módszerének ellentétes áramába ütközött. Az irodalomban is, de különösen a képzőművészetben az alkotás folyamata alatt az élményanyagnak az egyéni kvalitáson átszűrt és egyéni szint kapott megjelenítését értették. Ezt és a legtöbb esetben csak ezt. Ez a felfogás a művészetet túl, általános társadalmi állapotot, az individualizmus elterjedését tükrözte. A művészetről való elképzelés tartományában ezért jutott túlsúlyra a pszichológiai elemzés, az egyénnek, mint alkotónak és mint közönségnek lélektani vizsgálata. Ami a szemléletben elsikkadt, az a társadalmi és egyén kapcsolata volt — ez a mulasztás annyiban menthető, amennyiben magában a művészetben is, legalább is az átlagos, a legnagyobb számú esetekben, meggyöngült ez a kapcsolat. Különösen érvényes ez a megállapítás a képzőművészetre. Az impresszionista festészet éppen az egyénnek ezt az indetermináltságot, szabadságot tükrözi. A szabadság természetesen csak a széthullás szabadsága, azaz csupán lazaság, esetlegesség, izoláltság. Ez a művészeti légkör eleve idegennek érzi a normatív szabályokat és a történelmi összefüggések bizonygatását.

De a kortárs tudományos gyakorlat általános jellege sem támogatta Fülep ambícióit. A pozitívizmus ugyan objektivitásra törekedett, de csak a tények felsorolásának objektivitására, ami nem vezethetett másra, mint az objektumok felsorakoztatásának esetlegességére. Fülep így foglalta össze idézett tanulmányainak bevezetőjében a törekvéseivel ellenirányba sodró tendenciákat: „A mo-

dern naturalizmus és individualizmus meglazította a folytonosság szálait, és megrendítette a benne való hitet”.⁷⁵

Lykák írásaiban az impresszionizmus kétféle módon is jelen volt; egyrészt, mint az ilyen művészetnek feltétlen igénylése, másrészt mint kritikusai hozzáállás: a művészetet az első benyomás hangulatához hasonló interpretálásban ismertették cikkeikben. A módszerében is impresszionista kritika történelmi távlata legfeljebb visszafelé volt meg, a múltat a jelenhez vezető szükséges útnak tekintették, de a jelen igazolásához még sem a múlt tanulságaival érveltek, hanem elsősorban a jelen művészte által keltett esztétika kielégültség perdöntő fontosságát hangsúlyozták. Hogy ebben a subjektív szemléletben mennyire meggyöngült a történelmi folytonosság érzése, azt Lyka kritikai írásai a maguk művészi élményt kereső (és csak ezt kereső) voltakban meggyőzően igazolják. Fülep kritikai írásait végigkísérte viszont éppen a folytonosság hangsúlyozása tűnik szemünkbe. Először csak egyszerűen jó kritikákat akart írni, abban az értelemben, hogy az elavult, maradi és ezért tartalmatlanú művészeti gyakorlat ellenében a jót, az újat támogatta. (A Modern Művészetben megjelent cikkek, 1905.) Ehhez szükséges volt egyrészt az akadémizmus és az impresszionizmus, másrészt a lendületet veszített impresszionizmus és a Cézanne képein megismert konstruktív anyagszemlélet összevetése. Az összevetés pedig már történelmi érvelés, ami nem állhat meg a társadalom vizsgálatának az érveket támogató eredményei nélkül. Fülep esztétikai és történelmi állásfoglalása tehát művészeti élményre épül — különösen Cézanne és a posztimpresszionizmus megismerésének élményére. Az esetlegesnek a megtámadása a vélt szabadságról való önkéntes lemondás egy történelmi determináltság kedvéért olyan művészet hatására alakult ki benne, amely többnek, erősebbnek bizonyult az individuális függetlenséget hirdető impresszionizmusnál. Cézanne képei győzték meg arról, hogy érdemes lemondani arról a szabadságról, ami az új művészet tükrében már csak a véletlenek közti választás szabadságának tűnhetett.

Az esztétikai meggyőződés, amely még csak érzelmi állásfoglalás volt, egy következetes és filozófiai-esztétikai kategóriákban gondoskodó kritikusban szükségképpen fogalmakban is kifejeződő esztétikai-világnézeti változást von maga után. Így jutott el Fülep a normatív-történelmi igényre, és a korban sokat hangoztatott individualizmus kritikájára. Cikkeiben állandóan jelentkezik az a törekvés, hogy ítéleteit az impresszionista esztétizálás esetlegesnek ható módszerénél objektívebb alapra helyezze, hogy megtalálja a kortárs művészetek uralkodó tendenciáit, és azoknak ismeretében döntsön az egyes művek értékéről. Fülepnek ezt az objektív követelményét ugyancsak a Magyar Művészetben találjuk véglegesen megfogalmazva: „...vallom, hogy az esztétikai ítéletek szubjektívebbek a többinél, mert létrejövésük körülményei szubjektívebbek, de objektív alappal bírhatnak. Az objektív alapba vetett meggyőződésemet azért a magam ítéletei szubjektív voltának kiderítése sem fogja megingatni, s mint másokkal, úgy magammal szemben is hajlandó vagyok az objektivitás elvi lehetőségét és szükségét megvédelmezni, az esetleges baj okát... nem az elvben, és a dolog természetében, hanem a tökéletlen megoldásban, a tökéletlen értékelésben és ítéletben keresvén”.⁷⁶ A kritika ezzel a módszerrel lép ki az impresszionizmusnak az egyén kvalitásában és technikai érzékenységében bízó szubjektívizmusból — értékeléseinek mércéjét önmagán kívül keresi.

A történelmi távlatba helyező kritikusk, ha távlatba helyes, sokáig követheti annak iránymutatását, esztétikai, filozófiai és történelmi képzettsége elébe megy a műalkotásnak, mikor történelmi koncepcióját fölvezet — ugyanakkor az impresszionista kritikus számára ezek az érények passzívabbak maradnak, inkább érzelmi áttételekben érvényesülnek. Az impresszionista kritikusnak ráadásul nemcsak tudományos koncepciója nincs, hanem legalábbis a művel való ismerkedés aktusában direkt módon érvényesülő világnézete sem, míg a fülepi módszer nagyrészt azon a történelmi koncepción és világnézeten áll vagy bukik, amelyet ezt a módszert hordozza. Eltekintve a kritikus személyes, alkati adott-

ságainak módosító hatásától, a helyes történeti igény felismerése, és a megvalósítás kvalitásának megítélése elsősorban világnézeti kérdés. Ezt Fülep maga is hangsúlyozza: „... megvallom, hogy történeti vizsgálataimat és értékeléseimet... művészettörténeti-filozófiai gondolatok irányítják, sőt ott áll mögöttük az, ami nélkül a gondolatok ötletekékké forgácsolódna, amivel viszont ideávvá általánosulnak: a kialakult világnézet. S ha szempontjaim és értékeléseim igazságtalanoknak fognak látszani, azt felelem, hogy az ember nem minden alkalommal mondhatja el mindazt, amit tud, gondol és érez, hanem alkalomadtán bizonyos szempontoknak mások rovására való végigvitelét látja szükségesnek igazságtalanság árán is bizonyos cél érdekében”.⁷⁷ Fülep Lajos művészeti írásai közül itt csak a század első évtizedében megjelentekkel foglalkozhatunk. Ezekből kell kiszűrniünk azt a világnézeti alapot, amelyre a művészettörténeti folytonosság, mint történeti igény, és az egyedi művek esztétikai vizsgálata, mint Cézanne ismeretéből táplálkozó normatív igény felépülnek. Már a korábban ismertetett cikkekből is kitűnt, hogy Fülep kritikusai magatartására az utóbbi, a cézanne-i művészet normája volt meghatározó — a következőkből nyilvánvalóvá válik, hogy Cézanne művészete mintegy deduktív úton Fülep történeti felfogását és ezen túl esztétikájának filozófiai alapjait is nagyon erősen befolyásolta.

1908-ban az Új Szemlében írt cikke (Új művészi stílus)⁷⁸ a társadalom és művészet legbensőbb közös produktumának, a stílusnak kérdését tárgyalja: „Embernek, legjobbjaink szemünk láttára vonulnak fel a csak magukba vetett bizalom szent vallásával... mégis már első lépéseikben ott a reménytelenség. Egyedül megteremtési magukban azt, amit azelőtt sok ember... és tán több száz esztendő teremtet”. Fülep a stílus sorsát követve próbálja kibogozni az ellentmondás szálait. Figyelme a múltba fordul, ahol az európai stílusfejlődés legerősebb, egy determináló erejű ideológiától áthatott korszakát a középkorban találta meg. Innen „a típusokból az individualitás felfogás felé való haladással a stílus csak gyengül, és egy minden percben másként látó... önmagáért való... naturalizmushoz vezet”. Cézanne állandóságot szügeráló művészetének hatása alatt e cikkben is elveti az impresszionizmus alapelvét, az individualizmust: „nem hiszem, hogy a művészetek fejlődésének útján az individualizmus jelentse az utolsó etapot”, de éppen Cézanne és Gauguin példáján arra a következő tételre jut, hogy „a ma töredék embereiből alakulhat ki csak új stílus”. De e töredék emberek számára saját egyéni problémáik helyett valami általánosabbat, objektívbbet keres, és ezt „a művészet belső életének kutatásában” véli megtalálni. Individualis művész helyett így immanens művészet — és ennek megfelelő szubjektív kritikái hozzáállás helyett a művészet belső normáival dolgozó történeti koncepció és az ennek megfelelő kritika válik az impresszionizmus reakciójává. Ez a kritika a deduktíven kapott történeti keretek közt a műveket abból a szempontból vizsgálja, hogy bennük megvalósult-e az alkotó szándéka, azaz a „művészet belső életének”, ennek a feltételezeten objektív és önálló értékvilágnak a megjelenítése.

A Cézanne hatása alatt álló immanens kritika így a kvalitás mércéjét ugyan önmagán kívülhelyezte, mégis ez a külső támasz csak látszólagos volt, hiszen a „művészet belső értékeinek” egyetlen igaz képviselője Fülep szemében is Cézanne volt — történelmileg bármennyire is létező figura, egyetlen és esetleges. Sokkal inkább hagyatkozhatott ez a szemlélet a stílus utáni általános nosztalgiaira, mely bizonyos mértékig magát Cézanne-t is hajtotta, és amely Fülepnek az új stílusról szóló cikkét fűti. Az aix-i mester halála után tehát nemcsak a cézanne-i formavilág emelkedik a tökéletes idea magasságába, hanem általában a formai egzsákság, a műbe koncentrált stílus eszménye is. A szándék objektív, a cél ideális. Így indul útjára a konstruktivista és kubista művészet, hátterében egy objektív idealista világképpel. Ugyancsak így bontakozik ki az immanens kritika is, hátterében Cézanne-al és a konstruktivista-kubista művészettel. Az egész irányzatra jellemző az a törekvés, hogy történelmi létük indokoltóságát a megvalósított tökéletes for-

mában, az új stílusban látják. A művekben és a kritikákban megtalálható egzsákság és formai szigor éppen azt a célt szolgálja, hogy a „belső tartalom” eredetileg szubjektív világát is egzsákt és objektív formába öntsék — szinte természettudományos módon, a racionalizmus eszközeivel kössék a külső világhoz. Az ilyen szellemben alkotott művek elbírálása is hasonló a természettudományos megismeréshez; a forma szinte azonos a tartalommal (ugyanis a tartalom látszólag elvesztette emberi vonatkozásait és a formában objektívizálódott), tehát a kvalitás foka a konkrét tárgyról, ebben az esetben a művészi alkotás formavilágának tökéletességéből empirikusan leolvashatóvá válik.

Nem tételezhető fel, hogy a konstruktivista művészetek az objektív idealizmusnak ezt az „ideális objektivitását” valaha is elérhették. (Ezért használok a „látszólag” szót is.) Ez már embertől idegen produkció lett volna. Hiszen egy emberi jelenséget, a tartalom adott viszonyai tükrözik már pusztán megjelenésükkel is. Mindazon jelenségeknek, melyek Cézanne hatásával kapcsolatban felmerültek, közös gyökere itt keresendő. A társadalomban az egyén magára maradt, és a művészet egyéni üggyé vált. Azok, akik az egyéni általánost keresték, akarva nem akarva az objektív érvényű formavilág kereséséhez jutottak. Ezt a társadalomtól menekülő stílusigényt egyúttal a polgári társadalomtól való elszakadás tendencia-jellegű ösztönének is tekinthetjük. Ennek a tendenciának alaposabban vizsgálata ma még a művészettörténetírás le nem rótt adóssága.

Fülep kritikai tevékenységéről ugyanazt mondhatjuk el, mint a vele rokon művészeti törekvésekről. E tendenciának engedelmessé válik immanens kritikává, de annak objektív idealizmusát állandóan mérsékli a társadalmi realitás materialista szemlélete. Forradalmi jelentőségű megsejtésként jelentkezik az Új művészi stílus c. cikkében az a gondolatmenet, melyben az egyénnek a társadalommal való kapcsolata válik a művészet jövőjének legfontosabb kérdésévé. Mint ahogy a konstruktivista művészet, mely nem volt forradalmi művészet, a világháború utolsó éveiben a társadalomhoz visszatalálva azzá válhatott Fülep Lajos esztétikája is, bár csak a művészet oldaláról jutott el a polgárság tudatformáinak megtagadására, továbbmutat a tizes évek forradalmi légköre felé. Korai kritikáinak legjellemzőbb vonása az individualizmus megtagadása és állandó támadása, másrészt valami ezzel ellentétesnek, az egyénnél erősebb és általánosabb érvényű determináló erőnek a keresése. Már felmerül a kollektív funkciójú művészet eszméje is: „Minden bizalmunkat az egyén kezébe tettük... Eljön a nap, melyen föl akarjuk adni az egyént is, hogy minden újra a miénk lehessen”.⁷⁹ A megoldás forradalmi módjára egy korábbi írásában utalt: „Új életet nálunk is csak általános megmozdulással lehet teremteni”.⁸⁰ De a poszt-impresszionizmus eredményeire támaszkodó esztétikának lehetetlen volt e gondolatokat hasonló művészeti gyakorlattól elszigetelten, amilyen helyzetben Fülep Magyarországon a Nyugat megindulása és a Nyolcak fellépése előtt volt, szemléletének szerves elemévé tenni.

*

Azt a gyors kibontakozást, amit a képzőművészet kritika a századforduló éveiben ért el, két művészeti író, Lyka Károly és Fülep Lajos alakja köré sűrítve rajzoltuk meg. Ők, mint ennek a kibontakozásnak reprezentáns művelői, a fejlődés egy-egy fázisát képviselik, nevükkel egy-egy sajátos világnézeti-esztétikai alapra épülő művészetszemlélet irányja jellemezhető. E két esztétikai irány közös vonása, hogy egy meglevő művészeti gyakorlat megismerésének élményéből szereztek indítékukat. Amiben különböznek, az részben már az élményt adó művészetből is következett. Az impresszionizmussal adekvát kritika nem szabadulhatott a szubjektív idealizmus által rászabott kerettől, mindvégig többé-kevésbé érzékeny tükre maradt a pein-ár festészetnek. Lyka nagysága éppen abban áll, hogy ezt az önmagában szűk lehetőségű esztétizálást szemléleti sajátosságainak lényeges megváltoztatása nélkül közvéleményt alakító publicisztikává tudta tenni.

Fülep útja más volt. Cézanne művészetéből áramló objektív igény az induló avantgard művészetek filozófiai-esztétikai alapjait rokon elméleti vizsgálódásra sarkalta. Cézanne és a később megismert másik stíluskereső, Csontváry iránti tiszteletét kivéve soha nem vált egyetlen modern művész, vagy irányzat feltétlen hívévé. Azoktól önálló, közvetlenül a filozófiai normákra hivatkozó esztétika kiépítésén munkálkodott, ez az esztétika csak az általános kategóriák síkján, ismeretelméleti téren és értékrendszérében találkozott a konstruktivista művészetek világnézeti vonásaival. A század első évtizedében írt kritikái e tulajdonságaik miatt sorolhatók az immanens kritika körébe. Ami e besoroláson túl Fülep cikkeiben többlet, az a historikus igényesség, amellyel a művészeti jelenségek gyökerét a társadalomban kereste. Mégis, nem lehet véletlen, hogy esztétikai működésének sorsa az impresszionizmus utáni művészet művelőinek magányosságához hasonlítható. Lyka tevékenysége egy éppen kulmináló és tömegigényeket ellátó újságíró-gyakorlat

magasabb nivójú folytatásaként jelentkezett. Maga és az általa támogatott új művészet számára előbb-utóbb sikerült „kiprovokálni” a társadalmi méretű keresletet. (Ez csak az impresszionista festészetben tükröződő társadalmi tudat, előbb-utóbb bekövetkező felismerésen mulott.) Fülep Lajosnak nem volt olyan iskolája és közönsége, mint Lykának. Cikkeinek nagyrészt is a korra jellemző paradoxonként csak a kis példányszámú, szélsőségesen reakciós lapok ellenőrizetlenül szerkesztett művészeti rovatában tudta elhelyezni. Műkritikusi fellépését a társadalmi viszhang hiányából fakadó ellentmondásosság jellemzi; ő volt az, akiben az objektivitás és az általános érvény igénye először felmerült, és mégis ő pendítette meg először azt a hűrt, melyen a kortárs művészek továbbjártva az avantgarde lázadás hősi teljesítményei és kényszerű magánya felé sodródtak.

Perneczky Géza

JEGYZETEK

¹ Itt kívánok köszönetet mondani Fülep Lajos professzornak a századeleji kritikusokra vonatkozó közléseiért.

² Jellemezze ennek a korszaknak eltévelyedéseit egy találmány kiragadott szemelvény: Kacziány Ödön írja Márk Lajos egyik képéről: „Ijedt tekintetű férfi fekszik a földön. Egy mesztelen nőalak mint valami látomás koporsójából kikelve nyomja a karjait előre nyújtó férfi vállait. A nő rózsával csiklandozza a férfi arcát, ruhátlan mellén törzsűrés nyoma látható”. Magyar Szemle 1897.

³ Athaeneum, 1886. 2. 201.

⁴ A fenti cikk adatai alapján.

⁵ Rottenbiller Ödön: Rembrandt. Ország Világ, 1903. 132.

⁶ Rottenbiller Ödön: Téli tárlat a Múcsarnokban. Ország Világ 1903. 933.

⁷ Rottenbiller Ödön: A Nemzeti Szalon Téli tárlata. Ország Világ, 1904. 26.

⁸ Olgyai Bertalan: A tájképfestés hangulata. Művészet, 1902. 111.

⁹ Jellemző: Pekár Károly: A festészet esztétikája. Művészet 1903. 1.

¹⁰ Olgyai Róbert Vischer: Das optische Formgefühl, Pekár Ouwert Jones: Gramatik der Ornamentik, és Racinet: L'Ornement polychrome c. munkáját említi forrásként.

¹¹ Szana Tamás: A modern tájkép. Művészet, 1902. 374.

¹² Malonyay: Telepi Károly kiállítása. Budapesti Hírlap, 1906. jan. 27.

¹³ Kéződi-Kovács: Mannheimer kiállítása. Pesti Napló, 1906. jan. 21.

¹⁴ Kéződi-Kovács: Rippl-Rónai. Pesti Hírlap, 1906. jan. 282. 447.

¹⁵ A magyar művészet filozófiája. A Hét, 1891. 675.

¹⁶ Lyka: Új Idők, 1897. XII. 12. Budapesti Napló, 1897. XII. 15.

¹⁷ Bródy a Magyar Hírlapban írt a nagybányaiakról: 1897. XII. 15. és 1898. XII. 18.

¹⁸ Voinovich Géza akadémikus, 1903-ban, Ambrus Zoltán 1896-ban írt A Hét-ben kiállításkritikákat.

¹⁹ Ignotus: A magyar művész. A Hét, 1897. 807.

²⁰ Anchio: Szecesszió. A Hét, 1899. 21. Az anyagszerűség problémájáról: I – s: Iparművészeti kiállítás. A Hét, 1900. 818.

²¹ Ignotus: Nagyban. A Hét, 1897. 807.

²² A Nemzeti Szalonnak Sedelmayer anyagából rendezett tárlatán Constable hamisítványokra figyelmeztet. Az Újság, 1904. I. 21.

²³ A kritikusok közül jobbra csak Füleppel érintkezett a Balaton kávéházban.

²⁴ Bár itt is megtalálja módját, hogy véleményét ne hallgassa el. Nőgrádyval kapcsolatban ezt írta: „Aki egy kis képet megvesz, megvette az egész Nőgrádyt, s ez haszna annak, aki tőle vásárol.” Két kiállítás. Az Újság, 1904. XI. 4.

²⁵ Yartin: A nagybányaiak. A Hét, 1899. 12.

²⁶ Ferenczyről: Az Újság, 1904. I. 1. Lotzról: Az Újság, 1905. II. 14.

²⁷ Yartin: Az Újság, 1906. I. 30.

²⁸ A legfiatalabb művészet. A Hét, 1907. 398.

²⁹ Tóvis: Miénk. A Hét, 1909. 138. A Hét mellett a Budapesti Naplóba írt.

³⁰ Tain millió elméletét sokszor kritizálják, de hatása nyilvánvaló. Zolára név szerint Gerő Ödön hivatkozik: A szolnoki telep. Művészet, 1904. 217.

³¹ Lyka: A nagybányaiak. Új Idők, 1897. XII. 537.

³² Lyka: A téli műtárlat. Új Idők, 1909. 451.

³³ Lyka: Magyar művészet a Múcsarnokban. Új Idők, 1900. VII. 239.

³⁴ Lyka: Egy és más a Téli műtárlatról. Új Idők, 1905. 501.

³⁵ Lyka: Benczúr képe a Múcsarnokban. Új Idők, 1909. 304.

³⁶ Lyka: Magyar Művészet a Múcsarnokban. Új Idők, 1900. 239.

³⁷ Lyka: Tavasz műtárlat. Új Idők, 1904. 28. 15.

³⁸ Lyka: Új Idők, 1905. 501.

³⁹ Lyka: Kiállítási bajok. Művészet, 1908. 44.

⁴⁰ Lyka: A közönség arcképe. Új Idők, 1909. 15.

⁴¹ Lyka: A polgári osztály képirása és szobrászata. Művészet, 1909. 110.

⁴² Az alap és felépítmény viszonyának elemzése a történelmi materializmus ismeretét feltételezi; valóban Lyka az Új Időkben ismertette egy bertheimista művet (Wolfner Pál: Osztyaharcok a XIX. században.) Lyka: Osztyaharcok. Új Idők, 1905. 446.

⁴³ Lyka: A Főváros és a szobrászok bőre. Új Idők, 1901. 121.

⁴⁴ Lyka: A művészet proletárjai. Új Idők, 1900. 175.

⁴⁵ Gerő Ödön: Eleven építész. Művészet, 1903. 299. A postatárképző új háza. Művészet, 1902. 41.

⁴⁶ Fülep Lajos: Paul Cézanne. Művészet, 1907. 154.

⁴⁷ Diener Dénes József: A művészet jövője. Művészet, 1904. 34.

⁴⁸ Körösfői Kriszta Aladár: Gallén Kalela Axeli művészete. Művészet, 1908. 190.

⁴⁹ Olgyai Bertalan: A tájképfestés hangulata. Művészet, 1902. 111.

⁵⁰ Eisler Mihály József: Valeur és vonal. Művészet, 1908. 83.

⁵¹ Vasváry János: Színek és vonalak élete. Művészet, 1903. 419.

⁵² Lechner Ödön: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet, 1906. 1.

⁵³ Spiegel Frigyes: A modern építőművészet és a budapesti bérházak. Művészet, 1902. 93.

⁵⁴ Medgyaszay: A vasbeton művészi formáiról. Művészet, 1909. 30.

⁵⁵ Spiegel külön cikket is szentelt ennek a gondolatnak: A cinquento építészetről. Művészet, 1905. 116.

⁵⁶ Marco: Két kiállítás. A Hét, 1908. 111.

⁵⁷ Marco: Hollósyék és a Gartenlaube. A Hét, 1904. 723.

⁵⁸ Marco: Egy öreg festőről. A Hét, 1904. 595.

⁵⁹ Marco: Téli tárlat. A Hét, 1907. 776.

⁶⁰ Marco: Rippl-Rónai kiállítás. A Hét, 1906. 77.

⁶¹ Marco: MIÉNK. A Hét, 1908. 31.

⁶² Márkus László: A zöld ökör. Magyar Szemle, 1906. 98.

⁶³ Márkus: Mégegyszer a szecesszió. Magyar Szemle, 1906. 238.

⁶⁴ Márkus: Telcs Ede. Művészet, 1904. 73.

⁶⁵ Márkus: A terrakotta. Művészet, 1904. 296.

⁶⁶ Marco: Az utcák stílusa. A Hét, 1904. 546.

⁶⁷ Marcus: Bútor és szocializmus.

⁶⁸ Fülep Lajos: Zala Györgynél. Magyar Művészet, 1905. 1. 6.

⁶⁹ Benczúr Gyulánál. Modern Művészet, 1905. 2. 70.

⁷⁰ Stróbl Alajosnál. Modern Művészet, 1905. 3. 134.

⁷¹ Még a szelíd Divald Kornél is kijött a sodrából, és ultramodern hősincérek becslésbe gázoló vagdalkozásáról írt. Divald: Magyar Szemle, 1905. 404.

⁷² Fra Filippo: A magyar műkritika. Magyar Szemle, 1906. 33.

⁷³ Márkus: A stílusról. Magyar Szemle, 1906. 3.

⁷⁴ Márkus: A kritikáról. Magyar Szemle, 1906. 130.

⁷⁵ Fülep: Nemzeti Szalon. A Hét, 1907. 176.

⁷⁶ Fülep Lajos: Paul Cézanne. Művészet, 1907. 154.

⁷⁷ Fülep Lajos: Cézanne és Gauguin. A Hét, 1907. 318.

⁷⁸ Fülep Lajos: Salon d'Automne. Szerda. 1906. I. 5. 214.

A Szerda művészeti rovatvezetője Meller Simon volt, aki a „képzőművészeti kritikáról” írt cikkében (1906. I. 49.) a kritika objektivitásának kérdésével foglalkozik.

⁷⁹ Fülep Lajos: Paul Cézanne. Művészet, 1907. 154.

⁸⁰ Fülep Lajos: Magyar Művészet, Bp. 1923. 36.

⁸¹ Fülep Lajos: Magyar Művészet, Bp. 1923. 37.

⁸² Fülep Lajos: Magyar Művészet, Bp. 1923. 16.

⁸³ Fülep Lajos: Magyar Művészet, Bp. 1923. 14.

⁸⁴ Fülep Lajos: Új művészi stílus. Új Szemle, 1908. márc. 1. 15. ápr. 1.

⁸⁵ Ugyanebből a cikkből idézve.

⁸⁶ Fülep Lajos: Küzdelem. Hazánk, 1905. jún. 25.

- Fülep Lajos: A kufsteini várban. „Hazánk” (napilap). XI. 239. — Bp. 1904. okt. 8. 1–3 (fél oldalon)
- F[ülep] L[ajos]: Verskötetek. 9. „Hazánk” (napilap) XI. 270. — Bp. 1904. nov. 13. (Bírálat Lenkei Henrik: Új versek és Homonnai Albert: Kagylógyöngyök c. verseskötetéről)
- Fülep Lajos: A téli tárlat. „Hazánk” (napilap) XI. 281. — Bp. 1904. nov. 26. 1–3 (fél oldalon)
- [Fülep] L[ajos]: A próféta álma. 8. „Hazánk” (napilap) XI. 281. — Bp. 1904. nov. 26. (Színházi bírálat)
- F[ülep] L[ajos]: A próféta álma. „Hazánk” (napilap) XI. 282. — Bp. 1904. nov. 27. 8. (Színházi tudósítás)
- F[ülep] L[ajos]: Mohácsi Jenő; Crescens. 9. „Hazánk” (napilap). XI. 303. — Bp. 1904. dec. 22.
- Fülep Lajos: A művészet útvesztője. Buday Barna (szerk.): Agrár-album 1905. Bp. 1904. „Hazánk” kiadása (a lap karácsonyi melléklete) 72–77.
- f[ülep] L[ajos]: Borsodi Lajos: Mesék-Merengések. 9. „Hazánk” (napilap). XI. 308. — Bp. 1904. dec. 29.
- Fülep Lajos: A magyar képirás úttörői. (Malonyai Dezső könyve.) 9–10. „Hazánk” (napilap) XII. 1. — Bp. 1905. jan. 1.
- f[ülep] L[ajos]: Szinyei-Merse Pál kiállítása. 8. „Hazánk” (napilap) XII. 8. — Bp. 1905. jan. 8.
- [Fülep] L[ajos]: Szávay Gyula könyvei. 9. „Hazánk” (napilap). XII. 10. — Bp. 1905. jan. 11. (Bírálat Szávay Gyula: „Vitézi ének és más újabb versek” és „Csokonai köszöntése és más beszédek” c. könyveiről.)
- Fülep Lajos: Szinyei-Merse Pál. „Hazánk” (napilap) XII. 12. — Bp. 1905. jan. 13. 1–3 (fél oldalon)
- [Fülep] L[ajos]: Művészek és koruk. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 14. számhoz.) — Bp. 1905. jan. 15. 1–2 (fél oldalon)
- Fülep Lajos: Forradalmi hangulat. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 32. számhoz.) — Bp. 1905. febr. 5. 1. (Az 1905-ös orosz forradalomról)
- f[ülep] L[ajos]: A Chat Noir a Royalban. „Hazánk” (napilap) XII. 36. — Bp. 1905. febr. 10. 8. (Színházi bírálat)
- Fülep Lajos: A modern apostolok. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 38. számhoz.) — Bp. 1905. febr. 12. 1–2. (Tolsztoj, Ruskin, Nietzsche)
- F[ülep] L[ajos]: Yvette Guilbert a Royalban. „Hazánk” (napilap) XII. 49. — Bp. 1905. febr. 25. 8–9. (Hosszabb színházi tudósítás a chanson-énekesnő vendégszerepléséről.)
- Fülep Lajos: Jehan Rictus. „Hazánk” (napilap) XII. 71. — Bp. 1905. márc. 23. 2–3. (fél oldalon)
- F[ülep] L[ajos]: Idegen hatások. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 74. számhoz.) — Bp. 1905. márc. 26. 1–2.
- F[ülep] L[ajos]: Popper Dávid ünnepi hangversenye. „Hazánk” (napilap) XII. 78. — Bp. 1905. márc. 31. 10–11. (Popper Dávid negyven esztendő művészi jubileuma alkalmából rendezett hangverseny beszámolója.)
- Fülep Lajos: Constantin Meunier. „Hazánk” (napilap) XII. 84. — Bp. 1905. ápr. 7. 1–3 (fél oldalon). (Nekrológ, Meunier 1905. ápr. 5. történt halálára.)
- Fülep Lajos: Néhány művészről. — A tavaszi nemzetközi kiállítás. — „Hazánk” (napilap) XII. 93. — Bp. 1905. ápr. 18. 1–3 (fél oldalon). (Toulouse-Lautrec, Vuillard.)
- f[ülep] L[ajos]: A „gyökér”. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 98. számhoz.) — Bp. 1905. ápr. 23. 5. (Károlat)
- Fülep Lajos: Még néhány művészről. „Hazánk” (napilap) XII. 99. — Bp. 1905. ápr. 26. 1–2 (fél oldalon) (Főleg: Mednyánszky, Grünwald Béla, Thorma János.)
- Fülep Lajos: Macskák a háztetőn. „Hazánk” (napilap) XII. 119. — Bp. 1905. máj. 20. 1–2 (fél oldalon) (Elbeszélés)
- Fülep Lajos: A jövő nemzedék. „Hazánk” XII. 134. — Bp. 1905. június 7. 2–4 (fél oldalon) (Az első Budapesten rendezett gyermekrajz-kiállítás alkalmából.)
- Fülep Lajos: Küzdelem. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 149. számhoz.) — Bp. 1905. jún. 25. 1–2. (fél oldalon.)
- F[ülep] L[ajos]: Comte, a pozitivizmus és az evolúció (Ismeret és kritika, írta Kozári Gyula). „Hazánk” XII. 153. — Bp. 1905. jún. 30. 5.
- F[ülep] L[ajos]: Böhm-kiállítás a Szalonban. „Hazánk” (napilap) XII. 216. — Bp. 1905. szept. 12. 9.
- Fülep Lajos: Zala Györgynél. „Modern Művészet” I. 1. — Bp. 1905. október 6–12. („Zala György műtermében” címen megjelent a „Hazánk” c. napilap „Vasárnap” c. mellékletében is, 1905. nov. 5-én)
- F[ülep] L[ajos]: Csók István kollektív kiállítása. „Hazánk” (napilap) XII. 253. — Bp. 1905. okt. 25. 8.
- Fülep Lajos: Fényes Adolf. (Műveinek kollektív-kiállítása a Nemzeti Szalonban.) „Hazánk” (napilap) XII. 263. — Bp. 1905. nov. 5. 8.
- Fülep Lajos: Zala György műtermében. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 263. számhoz.) — Bp. 1905. nov. 5. 1–3 (fél oldalon). (Lap alján: A „Modern Művészet” most megindult művészeti folyóirat első számából vesszük az alábbi cikket). — Azonos a „Modern Művészet” 1905. októberi számában „Zala Györgynél” címen megjelent írással.)
- Fülep Lajos: Benczur Gyulánál. „Modern Művészet” I. 2. — Bp. 1905. november 70–76. („Látogatás Benczur Gyulánál” címen megjelent a „Hazánk” c. napilap „Vasárnap” c. mellékletében is, 1905. nov. 26.-án.)
- Fülep Lajos: Téli kiállítás a Múcsarnokban. „Hazánk” (napilap) XII. 270, 277, 281. — Bp. 1905. nov. 14. nov. 22, nov. 26. 9, 6–7, 2–3. (utóbbi féloldalon). (A II. és III. közlemény „A téli tárlat” címen jelent meg. Az első kettő az „Irodalom és művészet”, a harmadik a tárca rovatban.)
- F[ülep] L[ajos]: Thália-társaság. „Hazánk” (napilap) XII. 276. — Bp. 1905. nov. 21. 9. (Ibsen: Solness építőmester-jének nov. 20.-i bemutatójáról.)
- Fülep Lajos: Látogatás Benczur Gyulánál. „Vasárnap” (A „Hazánk” c. napilap heti melléklete a XII. 281. számhoz.) — Bp. 1905. nov. 26. 2–3. (Azonos a „Modern Művészet” 1905. novemberi számában „Benczur Gyulánál” címen megjelent írással.)
- Fülep Lajos: Strobl Alajos. „Modern Művészet” I. 3. — Bp. 1905. december 134–143.
- F[ülep] L[ajos]: Két bemutató: I. Lebonnard apó. — A Nemzeti Színház újdonsága. — II. Dr. Klausz. (Vigjáték 5 felvonásban. Írta L’Arronge Adolf. Fordította Sebestyén Károly. Először adták a Vigzínházban dec. 29-én). „Az Ország” (napilap) I. 1. — Bp. 1905. dec. 31. 12–13.
- Fra Filippo: A könyv. „Magyar Szemle” XVIII. 1. — Bp. 1906. jan. 4. 12–13.
- Fra Filippo: A téli tárlat. „Magyar Szemle” XVIII. 1. — Bp. 1906. jan. 4. 14. (Néhány sora szösz szerint azonos szerző „Téli kiállítás a Múcsarnokban” című írásának néhány sorával, mely a „Hazánk” című napilap XII. 270. számában jelent meg 1905. nov. 14-én. A két cikk témája is azonos, itt rövidebben. Ezt a kritikát közvetlenül követi a „Karácsonyi vásárok” című kritikája. Ehhez Fra, az utóbbihoz Filippo került aláírásként.)
- [Fra] Filippo: Karácsonyi vásárok „Magyar Szemle” XVIII. 1. — Bp. 1906. jan. 4. 14. (A Nemzeti Szalon és az Iparművészeti Társulat karácsonyi vásárai. — Ezt a kritikát közvetlenül megelőzi „A téli tárlat” című kritikája. Az előzőkhöz Fra, ehhez Filippo került aláírásként.)
- Fülep Lajos: Paul Verlaine. „Magyar Szemle” XVIII. 2. — 1906. jan. 11. 18–19. (Paul Verlaine halálának tízéves évfordulójára.)
- F[ülep] L[ajos]: A művészet kis tükré. A képzőművészetek általános története. Írta Reinach Salomon. Fordította és magyar műtörténeti részzel kibővítette Lázár Béla. Kiadta az Athenaeum. 1905. „Magyar Szemle” XVIII. 2. — 1906. jan. 11. 30.
- [Fra] Filippo: Labonnard apó. Színmű 4. felvonásban. Írta Jean Aicard. — Először adták a Nemzeti Színházban, 1905. dec. 30-án. „Magyar Szemle” XVIII. 2. — Bp. 1906. jan. 11. 30–31.
- [Fra] Filippo: Dr. Klausz. Vigjáték 5 felvonásban. Írta L’Arronge Adolf. Ford. Sebestyén Károly. — Először adták a Vigzínházban dec. 29-én. „Magyar Szemle” XVIII. 2. — Bp. 1906. jan. 11. 31.
- F[ülep] L[ajos]: A veréb. A Vigzínház újdonsága. (Vigjáték 4 felvonásban. Írta Artus Louis. Fordította: Martos Ferenc.) „Az Ország” (napilap) I. 12. — Bp. 1906. jan. 13. 9–10.
- Fra Filippo: A magyar műkritika. „Magyar Szemle” XVIII. 3. — 1906. jan. 18. 33–34.
- F[ülep] L[ajos]: Vénusz. A Nemzeti Színház újdonsága. „Az Ország” (napilap) I. 18. — Bp. 1906. jan. 20. 9.
- F[ülep] L[ajos]: Magyar Mannheim Gusztáv. „Az Ország” (napilap) I. 19. — Bp. 1906. jan. 21. 12.
- Fülep Lajos: Suzanne Després. „Az Ország” (napilap) I. 21. — Bp. 1906. jan. 24. 10.
- Fra Filippo: Modern akadémia. „Magyar Szemle” XVIII. 4. — 1906. jan. 25. 50–51.
- Fra Filippo: Magyar Mannheim Gusztáv Kollektív kiállítása a Nemzeti Szalonban. „Magyar Szemle” XVIII. 4. — Bp. 1906. jan. 25. 62.

- F[ülep] L[ajos]:* Telepy Károly képei. „Az Ország” (napilap) I. 25. — Bp. 1906. jan. 28. 12.
- Fülep Lajos:* Rippl-Rónai József. „Az Ország” (napilap) I. 27. — Bp. 1906. jan. 31. 9.
- F[ra] F[ülep]:* Telepy Károly képei. Kollektív kiállítás a Múcsarnokban. Megnyílt 1906. január 27-én. „Magyar Szemle” XVIII. 5. — Bp. 1906. febr. 1. 78.
- Fra Filippo:* Egyszerűség. „Magyar Szemle” XVIII. 5. — 1906. febr. 1. 78–79. (Suzanne Després francia színeszőnő budapesti vendégserelője alkalmából.)
- F[ülep] L[ajos]:* Baccarat. — A Vig-színház újdonsága. — „Az Ország” (napilap). I. 28. — Bp. 1906. febr. 1. 8.
- F[ülep] L[ajos]:* A Baccarat... „Az Ország” (napilap) I. 29. — Bp. 1906. febr. 2. 10. (Rövid színházi tudósítás)
- Fra Filippo:* Rippl-Rónai József. Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása január 30-án nyílt meg a „Könyves Kálmán” kiállítási teremben. „Magyar Szemle” XVIII. 6. — Bp. 1906. febr. 8. 93–94.
- f[ra] f[ülep]:* Baccarat. Színmű három felvonásban. Irta Henri Bernstein. Először adták a Vigszínházban. 1906. január 31-én. „Magyar Szemle” XVIII. 6. — Bp. 1906. febr. 8. 96.
- Fülep Lajos:* Munkácsy szobra. „Az Ország” (napilap). I. 39. — Bp. 1906. febr. 14. 9–10.
- Fülep Lajos:* Színeszek a színeszetről. „Magyar Szemle” XVIII. 7. 8, 9, 10, 12. Bp. 1906. febr. 15. 22, márc. 1. 8, 22, ápr. 12, 111–112, 127–128, 142–144, 157–159, 190–191, 239–240. (Interjú Jászai Mari, Csillag Teréz, Császár Imre, Ivánfi Jenő, Mihályfi Károly színművészekkel. — Az április 12-i szám Mihályfi Károly Fülephez címzett levelét tartalmazza előző nyilatkozatával kapcsolatban és Fülep válaszát.)
- F[ülep] L[ajos]:* Sherlock Holmes kalandjai. (Egy angol detektív élményei. 3. felv. Irta Schönthán Ferenc. Fordította Zboray Aladár. „Az Ország” (napilap) I. 46. — Bp. 1906. febr. 22. 10.)
- f[ra] f[ülep]:* Munkácsy a karosszékekben. Munkácsy szoborpályázat eredménye, kiállítva a Múcsarnokban. „Magyar Szemle” XVIII. 8. — Bp. 1906. febr. 22. 125.
- h b:* Kún László. Szomorújáték 4 felvonásban. Irta Bakonyi Károly. „Az Ország” (napilap) I. 48. — Bp. 1906. febr. 24. 10.
- F[ülep] L[ajos]:* Grünwald Béla képei. — Kollektív kiállítás a Nemzeti Szalonban. — „Az Ország” (napilap) I. 49. — Bp. 1906. febr. 25. 13.
- Fra Filippo:* Iványi-Grünwald Béla. Iványi Grünwald Béla kollektív kiállítása február 25-én nyílt meg a Nemzeti Szalonban. „Magyar Szemle” XVIII. 9. — Bp. 1906. márc. 1. 141–142.
- F[ülep] L[ajos]:* Adat a magyar kultúrához. „Magyar Szemle” XVIII. 9. — Bp. 1906. márc. 1. 142. (Rippl-Rónai Józseffel kapcsolatban.)
- F[ülep Lajos]:* Kun László. Szomorújáték négy felvonásban. Irta Bakonyi Károly. Először adták a Nemzeti Színházban február 23-án. „Magyar Szemle” XVIII. 9. — Bp. 1906. márc. 1. 144.
- Fülep Lajos:* Ady Endre. (Ady Endre: Új versek. Nagy Sándor címlappal. — Pallas kiadása. „Az Ország” (napilap) I. 58. — Bp. 1906. márc. 7. 9.)
- Fra Filippo:* A japán művészet hatása Európában. „Magyar Szemle” XVIII. 11. — Bp. 1906. márc. 15. 173–174.
- Fülep Lajos:* Szablya-Frischauf Ferenc és tanítványai. „Az Ország” (napilap) I. 66. — Bp. 1906. márc. 16. 10. (Szövegével csaknem teljesen azonos szerzőnek a „Magyar Szemle” 1906. márc. 22-i számában Fra Filippo álneven megjelent ugyanilyen című írása, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi hosszabb.)
- Fra Filippo:* Szablya-Frischauf Ferenc és tanítványai. Szablya-Frischauf Ferenc és tanítványainak kollektív kiállítása e hó 15-én nyílt meg a Philanthia helyiségében. (Váci-u. 9.) „Magyar Szemle” XVIII. 12. — Bp. 1906. márc. 22. 189–190. (Szövege csaknem teljesen azonos szerzőnek „Az Ország” című napilap 1906. márc. 16-i számában megjelent ugyanilyen című írással, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi rövidebb.)
- [Fülep Lajos]:* Vaszary János képei. „Az Ország” (napilap) I. 75. — Bp. 1906. márc. 27. 9.
- f[ra] f[ülep]:* Vaszary János képei. Vaszary János kollektív kiállítása e hó 25-én nyílt meg a Nemzeti Szalonban. „Magyar Szemle” XVIII. 13. — Bp. 1906. márc. 29. 207.
- F[ülep Lajos]:* Csebi Tatár. Vigjáték 3 felvonásban. Irta: dr. Fényes Samu. Először adták a Nemzeti Színházban március hó 24-én. „Magyar Szemle” XVIII. 13. — Bp. 1906. márc. 29. 207–208.
- Fülep Lajos:* A tavaszi kiállítás. „Az Ország” (napilap) I. 80. — Bp. 1906. ápr. 1. 11.
- F[ra] F[ülep]:* Tavasz a Múcsarnokban. A tavaszi kiállítás március 31-én nyitották meg a Múcsarnokban. „Magyar Szemle” XVIII. 14. — Bp. 1906. ápr. 5. 223.
- F[ülep] L[ajos]:* Síralomházban. Színmű egy felvonásban. Irta: Szemere György. A Nemzeti Színházban először adták március 31-én. „Magyar Szemle” XVIII. 14. — Bp. 1906. ápr. 5. 224.
- F[ra] F[ülep]:* A Jászol. Színmű 3 felvonásban. Irta Henry Bernstein. Először adták a Nemzeti Színházban április 6-án. „Magyar Szemle” XVIII. 15. — Bp. 1906. ápr. 12. 239.
- f[ra] f[ülep]:* Mary Ann. Vigjáték 4 felvonásban. Irta Zangwill Izrael. Először adták a Nemzeti Színházban április 21-én. „Magyar Szemle” XVIII. 17. — Bp. 1906. április 26. 272.
- f[ülep lajos]:* Hol a boldogság? Bohózat 3 felvonásban. Irta Francis de Croisset. Először adták a Vigszínházban április 19-én. „Magyar Szemle” XVIII. 17. — Bp. 1906. ápr. 26. 272.
- F[ülep] L[ajos]:* Sebes hajtás az akadémián. (Wilde és Maeterlinck a Színművészeti Akadémián; Szombat este adták Salomé és a hivatlan vendéget Molnár László rendező tanár betanításával.) „Az Ország” (napilap) I. 106. — Bp. 1906. máj. 1. 9–10.
- F[ra] F[ülep]:* Grafikai kiállítás. A grafikai kiállítás ápr. 29-én nyílt meg a Nemzeti Szalonban. „Magyar Szemle” XVIII. 18. — Bp. 1906. máj. 3. 288.
- F[ülep Lajos]:* Az aranygyapjú. Bohózat három felvonásban. Irta Kéroul és Barré. Először adták a Vigszínházban április 28-án. „Magyar Szemle” XVIII. 18. — Bp. 1906. máj. 3. 288.
- Fra Filippo:* A képzőművész fantáziája. „Magyar Szemle” XVIII. 21. — Bp. 1906. máj. 24. 334–335.
- Fra Filippo:* Hangok a jövőből. „Magyar Szemle” XVIII. 37. — Bp. 1906. szept. 13. 577–578. (A cikk fölött jobb oldalon: Páris, szept. 8.)
- Fülep Lajos:* Eugène Carrière. „Művészet”. V. 5. — Bp. 1906. okt. 15. 366–375. (Eugène Carrière halála alkalmából.)
- Fülep Lajos:* Stirner. „Szerda” I. 3. — Bp. 1906. okt. 17. 105–119. (Max Stirner születésének 1906. okt. 25-i száz éves évfordulója alkalmából.)
- Fülep Lajos:* Salon d'autonne. „Szerda” I. 5. — Bp. 1906. okt. 31. 214–219. (Közvetlenül a cikk szövege fölött, jobb oldalon: Páris, október.)
- Fülep Lajos:* Paul Cézanne. „Szerda” I. 5. — Bp. 1906. okt. 31. 253–255. (Nekrológ, Cézanne 1906. okt. 23-án történt halálára. — A cikk alatt zárójelben: Páris.)
- Fülep Lajos:* [Bevezetés]. Erdei Viktor képeinek, szobrainak és grafikai műveinek kiállítása. [Katalógus.] Bp. 1907. márc. 3–14.
- F[ülep] L[ajos]:* A Nemzeti Szalon. „A Hét” XVIII. 11. — Bp. 1907. márc. 17. 176–177.
- F[ülep] L[ajos]:* Meunier. „A Hét” XVIII. 12. — Bp. 1907. márc. 24. 195–196.
- Fülep Lajos:* Beardsley. „A Hét” XVIII. 17. — Bp. 1907. ápr. 28. 287–288.
- Fülep Lajos:* A magyar nép művészete. (Első kötet: A kalotaszegi magyar nép művészete. Számos szakértő és művész közreműködésével írta Malonyai Dezső. A Franklin Társulat kiadása.) „A Hét” XVIII. 18. — Bp. 1907. máj. 5. 300–302.
- Fülep Lajos:* Cézanne és Gauguin. „A Hét” XVIII. 19. — Bp. 1907. máj. 12. 318–319.
- Fülep Lajos:* Paul Cézanne. „Művészet” VI. 3. — Bp. 1907. június 15. 154–159.
- Fülep Lajos:* Az üvegházban. „A Hét” XVIII. 42. — Bp. 1907. okt. 20. 694–696. (Elbeszélés)
- Fülep Lajos:* Régi erők földje. „A Hét” XVIII. 47. — Bp. 1907. nov. 24. 787–788. (Közvetlenül a cikk szövege fölött, jobb oldalon: Firenze, nov.)
- Fülep Lajos:* Egy asszony előre megy. „A Hét” XIX. 8. — Bp. 1908. febr. 23. 114–117. (Elbeszélés)
- Fülep Lajos:* Új művészi stílus. „Új Szemle” II. 5. 6. 7. — Bp. 1908. márc. 1. 15., ápr. 1. 137–147, 177–182, 204–208.
- Fülep Lajos:* Kövesházy-Kalmár Elza. „Művészet” VIII. 3. — Bp. 1909. [június 15.] 162–170.
- Fülep, Lodovico:* Nietzsche. „Bolletino della Biblioteca Filosofica”. Firenze, Febbraio-Marzo 1910. (Előadás kivonata)
- Fülep Lajos:* Előszó. Nietzsche Frigyes: A tragédia eredete vagy görögység és pesszimizmus. (Fordította és bevezetéssel ellátta Fülep Lajos) — Filozófiai Írók Tára, XXIII. kötet. Bp. 1910. Franklin Társulat. VII–VIII. (A szöveg végén: Paris 1909, április)
- Fülep Lajos:* Nietzsche, Nietzsche Frigyes: A tragédia eredete vagy görögység és pesszimizmus. (Fordította és bevezetéssel ellátta Fülep Lajos.) — Filozófiai Írók Tára, XXIII. kötet. Bp. 1910. Franklin Társulat. 1–131. (Bevezető tanulmány)
- Fülep Lajos:* Rippl-Rónai József. „A Ház” III. 10. — Bp. 1910. dec. 223–228.
- Fülep, Lodovico:* La memoria nella creazione artistica. „Bolletino della Biblioteca Filosofica”. Firenze, Febbraio 1911. (A firenzei Biblioteca Filosoficában 1911. jan. 29-én tartott előadás kivonata. — Az előadás teljes szövege magyarul megjelent a „Szemle” c. folyóirat 1911. márciusi számában, „Az emlékezés a művészi alkotásban” címmel.)
- Fülep Lajos:* [A „Szemle” c. folyóirat toborzója]. Bp. 1911. február. 4 számozatlan oldal, az utolsó üres.
- Fülep Lajos:* Az emlékezés a művészi alkotásban. „Szemle” I. 1. — Bp. 1911. március 56–60. (A firenzei Biblioteca Filosoficában 1911. jan. 29-én tartott előadás magyar szövege. — Az előadás olasz nyelvű kivonata megjelent a „Bolletino della Filosofia” 1911. februári számában, „La memoria nella creazione artistica” címmel.)
- Fülep Lajos:* A művészi nevelés az iskolában. „Népművelés” VI. 7. — Bp. 1911. ápr. 15. 6–11. (Hozzászólás Urhegyi tanár korábban — az Iparművészeti Múzeumban — elhangzott előadásához, a problémának a lap hasábjain történő nyilvános megtárgyalása során. Az aláírás alatt zárójelben: Firenze.)
- Fülep, Lodovico:* Suso. „L'Anima” Firenze, Luglio 1911. (A német misztikusoknak a jenai Diedrichs-cég által kiadott népszerű sorozatában megjelent az új Suso-kiadásról.)
- F[ülep] L[ajos]:* Új Suso-kiadás. „Szemle” I. 2. — Bp. 1911. dec. 254–255. (A német misztikusoknak a jenai Diedrichs-cég által kiadott népszerű sorozatában megjelent új Suso kiadásról.)
- Fülep Lajos:* A legrégibb Mária-templom. (Sancta Maria Antiqua a Forumon) „Élet” V. 10. — Bp. 1913. márc. 9. 292–296.
- Fülep Lajos:* Mai vallásos művészet (Montecassinoi feljegyzések). „Élet” V. 39. 40., 41., 42. — Bp. 1913. szept. 28. okt. 5. okt. 12. okt. 19. 1245–1250, 1276–1281, 1307–1312, 1345–1350.
- Fülep Lajos:* Donatello problémája. „A Kéve könyve” VII. — Bp. É. n. (1914.) 3–18 (számozatlan)
- Fülep Lajos:* Római levél. „A Kéve könyve” VII. — Bp. É. n. (1914.) 28–30 (számozatlan)
- Fülep Lajos:* Az Erzsébet-szobor pályázata. „Huszadik Század” XVII. 8. — Bp. 1916. aug. 54–61.
- Fülep Lajos:* Művész és vállalkozó viszonya egymáshoz. (Else Meissner: Das Verhältnis des Künstlers zum Unternehmer im Bau- und Kunstgewerbe. Staats- und sozialwissenschaftliche Forschungen, Heft 185. München und Leipzig: Duncker & Humblot 1915. XIII, 101 l.) „Huszadik Század” XVIII. 1. — Bp. 1917. január 85–87.
- Fülep Lajos:* Megjegyzések az olasz politikához és politikusokhoz. „Huszadik

- Század" XVIII. 4. — Bp. 1917. április 332–341.
- Fülep Lajos: A magyar művészet. (Lázár Béla: A magyar művészet jövője; Dick Manó, 1916, 176 l. Ára 5 K.). „Huszadik Század" XVIII. 4. — Bp. 1917. ápr. 369–371.
- Eöry Lajos: Ferenczy Károly 1862–1917. „Ébresztő" XVII. 4. — Bp. 1917. ápr. 5–6. (Ferenczy Károly halála alkalmából.)
- Eöry [Lajos]: Rippl-Rónai kiállítása. „Ébresztő" XVII. 4. — Bp. 1917. ápr. 15–16.
- Fülep Lajos: Viszonzás. „Huszadik Század" XVIII. 5. — Bp. 1917. május 479. (Dr. Lázár Béla: „Néhány szó Fülep Lajos bírálatára" címmel reflektált F. L. kritikájára, mely az ő „A magyar művészet jövője" c. könyvét illette a Huszadik Század előző számában. Erre a válasza felül itt Fülep, mely viszonzásza közvetlenül Dr. Lázár Béla írását követi.)
- Eöry Lajos: Az orosz nép. „Ébresztő" XVII. 6. — Bp. 1917. június. 5–6.
- Eöry Lajos: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. „Ébresztő" XVII. 6. — Bp. 1917. június 13–14.
- Eöry Lajos: Örök reformáció. „Ébresztő" XVII. 8. — Bp. 1917. okt. 8–11.
- Eöry [Lajos]: Reformáció és művészet. „Ébresztő" XVII. 8. — Bp. 1917. okt. 19–22.
- Eöry Lajos: Baksay Sándor. „Ébresztő" XVII. 9. — Bp. 1917. nov. 6–8. (Abból az alkalomból, hogy Baksay Sándor összegyűjtött irodalmi dolgozatait három kötetben kiadta a Kisfaludy Társaság.)
- Eöry [Lajos]: Kernstock Károly kiállítása. „Ébresztő" XVII. 9. — Bp. 1917. nov. 18–19.
- Eöry [Lajos]: Buday Barna könyve. Magyar problémák. „Ébresztő" XVII. 9. — Bp. 1917. nov. 19–20.
- Eöry Lajos: Az élet értékei. „Ébresztő" XVII. 10. — Bp. 1917. dec. 5–7.
- Eöry [Lajos]: A Műcsarnok teli tálata. „Ébresztő" XVII. 10. — Bp. 1917. dec. 21.
- Eöry [Lajos]: Babits Mihály: Irodalmi problémák. „Ébresztő" XVII. 10. (A Nyugat folyóirat kiadása) Bp. 1917. dec. 21–22.
- Eöry Lajos: Enyvvári Jenő: Philosophiai szótár. (Megjelent a „Kultúra és tudomány" című vállalatban a Franklin-Társulat kiadásában.) „Ébresztő" XVII. 10. — Bp. 1917. dec. 22–23.
- Fülep Lajos: Európai művészet és magyar művészet. „Nyugat" XI. 6. — Bp. 1918. márc. 16. 485–499. (Fülep Lajos: Magyar művészet. Bp. 1923. bevezető része.)
- Fülep Lajos: Magyar építészet. „Nyugat" XI. 8. — Bp. 1918. ápr. 16. 682–694. (Fülep Lajos: Magyar művészet. Bp. 1923. I. része.)
- Fülep Lajos: Magyar szobrászat. „Nyugat" XI. 10. — Bp. 1918. máj. 16. 807–821. (Fülep Lajos: Magyar művészet Bp. 1923. II. része.)
- Fülep Lajos: Tihanyi Lajos — Az arckép a festőjéről. — „Nyugat" XI. 21–22. — Bp. 1918. nov. 1–16. 692–696.
- Fülep Lajos: Lesznai Anna: Édenkert. „Éstendő" II. 1. — Bp. 1919. jan. 138–142.
- Fülep Lajos: Magyar könyv a keresztény-ségről. „Huszadik Század" XX. 1–2. — Bp. 1919. jan.-febr. 47–56. (A tanulmány alapjait szolgáló mű: Dr. Kecskeméthy István, dr. Bartók György, dr. Révész Imre, Nagy Károly és dr. Ravasz László: A mi vallásunk. I. kötet. Kiadta a kolozsvári ref. teológiai fakultás.)
- Fülep Lajos: Megint plágium. „Nyugat" XII. 9–10. — Bp. 1919. máj. 1–16. 702–703. (Dr. Lustig Géza: Misztikusok költői és gondolkodói. I. 1. Dante és Beatrice, 2. Giordano Bruno halálának jelentősége. 1918. Tevan kiadás, Békéscsaba) c. művéről.)
- Fülep Lajos: Szabó Dezső regénye. (Az elsodort falu. Regény két kötetben. Tálto kiadása, 1919.) „Nyugat" XII. 16–17. — Bp. 1919. dec. 1021–1036.
- Fülep Lajos: Dante. (Készülő nagyobb Dante-mű fejezeteiből.) „Nyugat" XIV. 18. — Bp. 1921. szept. 16. 1369–1382.
- Fülep Lajos: Magyar festészet. „Nyugat" XV. 4., 5., 6. — Bp. 1922. febr. 16., márc. 1., márc. 16. 229–243, 353–362, 383–398. (Fülep Lajos: Magyar művészet. Bp. 1923. III. része.)
- Fülep Lajos: Magyar művészet. Bp. 1923. Athenaeum. („Gondolat és Írás" II.) 191. old., 2. kép. (Már korábban megjelent hat részben a „Nyugat" 1918. márc. 16., ápr. 16., máj. 16., 1922. febr. 16., márc. 1. és márc. 10-i számaiban. — A könyv Munkácsy Mihályról szóló része megjelent a „Magyar Élet" c. folyóirat 1944. márciusi számában is.)
- Fülep Lajos: Lesznai Anna lírája. (Az „Eltevélt litániák" alkalmából.) „Nyugat" XVI. 17–18. — Bp. 1923. szept. 12. 282–290.
- Fülep Lajos: Művészet és világnézet. „Ars Una" I. 1, 2, 3. — Bp. 1923. okt., nov., dec. 1–11, 41–46, 75–91.
- Fülep [Lajos]: Műkedvelők bővedje. (Dr. Lázár Béla: Egy magyar gyűjtemény. Budapest, 1922. — Hevesy Iván három könyve: Az impresszionizmus művészete. — A posztimpresszionizmus művészete. — A futurizmus, expressionizmus és kubizmus művészete. — Gyoma, 1922. Kner Izidor kiadásai. — Lehel Ferenc három könyve: Gulácsy Lajos dekadens festő. 1922. — Csontváry Tivadar, a posztimpresszionista festés magyar előfutára. 1922. — Cézanne, 1923. Amicus kiadásai.) „Ars Una" I. 3. — Bp. 1923. dec. 121–123.
- Fülep [Lajos]: Nagy Balogh János élete és művészete. Szerkesztette Elek Artúr, Bp. Amicus kiad. 1922. „Ars Una" I. 4. — Bp. 1924. jan. 163.
- Fülep Lajos: Pethes Imre. „Nyugat" XVII. 23. — Bp. 1924. dec. 2. 722–727.
- Fülep Lajos: A „Storia di Christo" szerzőjéről. Giovanni Papini: Krisztus története. Fordította Révay József, a bevezetést írta Fülep Lajos. — Bp. é. n. (1923) III–XI.
- Fülep Lajos: A mai művészet válsága. „Diákvilág" XV. 2. — Bp. 1925. október 5–9.
- Fülep Lajos: Assisi szent Ferenc. „Diákvilág" XVII. 2. — Bp. 1926. október 4–7.
- Fülep Lajos: A mai művészet válsága. „Diákvilág" XV. 2. — Bp. 1925. október 5–9.
- Fülep Lajos: Assisi szent Ferenc: „Diákvilág" XVII. 2. — Bp. 1926. október 4–7.
- Fülep Lajos: Petronius és kora. Írta dr. Révay József. Franklin kiadása, 1927. „Könyvbarátok lapja" I. 1. — Bp. 1927. okt.-dec. 74–76.
- Fülep Lajos: A világ képekben. (Lambrecht Kálmán: Emberek, népek, nemzetek. — Bárczy István: Budapest. — Enciklopédia kiadása, 1927.) „Könyvbarátok Lapja" I. 1. — Bp. 1927. okt.-dec. 84–85.
- Fülep Lajos: A református templom. Dr. Sebestyén Jenő (szerk.): Református Almanach az 1928. évre. (I. évfolyam) Bp. 1928. A Kálvinista Szemle kiadása. 51–53.
- Fülep Lajos: A világ vallásai. Írta Szimonidesz Lajos. Dante kiadása, Budapest, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 2. — Bp. 1928. jan.-márc. 144–148.
- Fülep Lajos: Leonardo da Vinci. Írta Hekler Antal. A Magyar Irodalmi Társaság kiadása, Budapest, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 2. — Bp. 1928. jan.-márc. 156–157.
- Fülep Lajos: Keleti Arthur: Angyal üdvözlés. „Nyugat" XXI. 4. — Bp. 1928. febr. 16. 311–313.
- Fülep Lajos: Gellért Oszkár. „Nyugat" XXI. 7. — Bp. 1928. ápr. 1. 480–490. (Megjegyzés: Részletek egy nagyobb tanulmány első feléből.)
- Fülep Lajos: A kételkedő kritikus. Kárpáti Aurél tanulmányai és kritikái. Franklin Társulat kiadása a Kultúra és Tudomány sorozatban. „Könyvbarátok Lapja" I. 3. — Bp. 1928. ápr.-jún. 230–231.
- Fülep Lajos: Az angol regény mesterei. Írta Kundt Ernő. Franklin kiadása, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 3. — Bp. 1928. ápr.-jún. 232–233.
- Fülep Lajos: Szintézis. Tanulmányok a szellemi tudományok köréből. Második kötet. Szerkesztette Nagy Sándor. Amicus kiadása, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 3. — Bp. 1928. ápr.-jún. 237–238.
- Fülep Lajos: Pusztai József. Történelmi regény. Írta Váczy József. L. Vogenreiter Verlag, Berlin, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 3. — Bp. 1928. ápr.-jún. 244.
- Fülep Lajos: Kelet nagy gondolkodói. Írta: Mester János. Franklin kiadás, 1927.
- „Könyvbarátok Lapja" I. 3. — Bp. 1928. ápr.-jún. 247.
- Fülep Lajos: Az érzetek elemzése. E. Mach műve magyarul; fordította Erdős Lajos. Filozófiai írók tára, Új sorozat, 6. kötet. Franklin Társulat kiadása, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 4. — Bp. 1928. július-szept. 294–295.
- Fülep Lajos: Mi a bölcsélet? A gondolkodás történetének kézikönyve. Írta Takács Menyhért. L. Vogenreiter Verlag, Berlin, 1927. „Könyvbarátok Lapja" I. 4. — Bp. 1928. júl.-szept. 306–307.
- [Fülep Lajos]: „Magyarok, ne Kanadába, hanem Baranyába vándoroljatok ki!" Látogatás Fülep Lajosnál, a pusztuló baranyai magyarság pásztoránál. (interjú) „Pesti Napló" (napilap) LXXX. 256. — Bp. 1929. nov. 10. 13–14. (Egy interjúból és négy cikkből álló sorozat része.)
- dr. Fülep Lajos: A magyarság pusztulása. „Pesti Napló" (napilap) LXXX. 262. — Bp. 1929. nov. 17. 10. (Egy interjúból és négy cikkből álló sorozat része.)
- Dr. Fülep Lajos: Minden évben egy község népe hal ki a Dunántúlon! „Pesti Napló" (napilap) LXXX. 269. — Bp. 1929. nov. 26. 9. (Egy interjúból és négy cikkből álló sorozat része.)
- dr. Fülep Lajos: A pusztuló magyarság pusztító „igazságai". „Pesti Napló" (napilap) LXXX. 276. — Bp. 1929. dec. 4. 3–4. (Egy interjúból és négy cikkből álló sorozat része.)
- dr. Fülep Lajos: Borzalmas manipulációk, gyermekházasságok, nőrólum és züllés az egész Dunántúlon. „Pesti Napló" (napilap) LXXX. ... — Bp. 1929. dec. 15. (Egy interjúból és négy cikkből álló álló sorozat része. — Ennek a cikknek címe nem Fülep Lajostól származik.)
- Fülep Lajos: Új Dante-kommentár. Dr. Hirschler József: Dante Pokla — Cluj — Kolozsvár, Lengyel-könyvnyomda. „Nyugat" XXIII. 23. — Bp. 1930. dec. 1. 786.
- Fülep Lajos: Szellemtörténet. Hozzászólás Babits Mihály tanulmányához. „Nyugat" XXIV. 24. — Bp. 1931. dec. 16. 657–661.
- Fülep Lajos: A tudomány szociológiája. „Nyugat" XXV. 2. — Bp. 1932. jan. 16. 115–117. (Mannheim Károly „Wissenschaftssoziologie" c. cikkéről a „Handwörterbuch der Soziologie"-ban Stuttgart, 1931. Enke-Verlag, szerk.: Alfred Vierkandt)
- Fülep Lajos: Mit mond a szemtanú? „Nyugat" XXVI. 19. — Bp. 1933. okt. 1. 281–287. („Elfogja a magyarság?" anket-ban hozzászólás Illyés Gyula: Pusztulás a írásához, amely a „Nyugat" előző számában jelent meg.)
- Fülep Lajos: A filozófia kis tükré. Halasy Nagy József könyve. „Nyugat" XXVII. 4. — Bp. 1934. február 16. 230–231.
- Fülep Lajos: Nemzeti öncélúság. „Válasz" I. 1. — Kecskemét, 1934. május 2–23.
- Fülep Lajos: A Vita nuova és a mai olvasó. Dante: Az új élet. (Fordította Jékely Zoltán) Bp. É. n. (1943.) V–XXII. (Bevezetés)
- Fülep Lajos: Célzerűség és művészet az építészetben. „Építészet" IV. 1. melléklete. — Bp. 1944. 1–8. (A tanulmány első része. A második nem jelent meg.)
- Fülep Lajos: Munkácsy Mihályról. „Magyar Élet" IX. 3. — Bp. 1944. márc. 26–28. (Részlet a szerző „Magyar művészet" c., 1923-ban megjelent művéből.)
- Fülep Lajos: A tipusbátor ügyében. „Forum" III. 8. — Bp. 1948. augusztus 644–648.
- Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség. „Forum" III. 9. — Bp. 1948. szeptember 690–701.
- Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem fóladata. Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei. 3. Műzeológiai sorozat, II. kötet. 1. szám. Művészettörténet. — Bp. 1951. 3–24. (A Magyar Tudományos Akadémia II. osztályán 1950. okt. 9-én tartott székfoglaló előadás.)
- Fülep Lajos: Lyka Károly Munkácsy-tanulmánya. „Szabad Nép" (napilap) X. 297. — Bp. 1952. nov. 29. 3.
- Fülep Lajos: Előszó. Csatai Endre. Sopron és környéke műemlékei. — Bp. 1953. 7–8.
- Fülep Lajos: Izsó Miklós. Részlet Fülep Lajos professzornak az Akadémián tartott előadásából. „Szabad Művészet" VII. 4. — Bp. 1953. júl.-aug. 155–160.

- (A teljes szöveg a „Művészettörténeti Értesítő” 1953. 1–2. számában. — Vázlatosan: „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Osztályának Közleményei” IV. 1–2. Bp. 1954. — Oroszul: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954. — Németül, kivonatolva: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954.)
- Fülep Lajos: Izsó Miklós. „Művészettörténeti Értesítő” II. 1–2. — Bp. 1953. 13–31. (A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának 1953. április 27-i felolvasó ülésén elhangzott előadás. — Vázlatosan: „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Osztályának Közleményei” IV. 1–2. Bp. 1954. — Részlegesen: „Szabad Művészet” 1953. júl.-aug. — Oroszul: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954. — Németül, kivonatolva: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954.)
- Fülep Lajos: Lucas Cranach művészete „Magyar Nemzet” (napilap). IX. 251. — Bp. 1953. okt. 25. 7.
- Fülep Lajos: Előszó. Pigler Andor: Országos Szépművészeti Múzeum. A régi képtár katalógusa (szövegrész) — Bp. 1954. 3–13.
- Fülep Lajos: Izsó Miklós. „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Osztályának Közleményei” IV. 1–2. — Bp. 1954. 27–33. (Lap alján: „A M. T. Akadémia II. Osztályának 1953. április 27-iki felolvasó ülésén tartott előadás vázlata. Teljes szövege a Művészettörténeti Értesítő 1953. évi 2. számában jelenik meg.” — Részlegesen: „Szabad Művészet” 1953. júl.-aug. — Oroszul: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954. — Németül, kivonatolva: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954.)
- Филеп, Л.: Миклош Ижко „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” I. 3–4. Bp. 1954. 185–210. (A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának 1953. április 27-i felolvasó ülésén elhangzott előadás orosz fordítása. — Magyarul: „Művészettörténeti Értesítő” 1953. 1–2. — Vázlatosan: „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Osztályának Közleményei” IV. 1–2. Bp. 1954. — Részlegesen: „Szabad Művészet” 1953. júl.-aug. — Németül, kivonatolva: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954.)
- Fülep, L[udwig]: Miklós Izsó. Zusammenfassung. „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” I. 3–4. Bp. 1954. 211–213. (A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának 1953. április 27-i felolvasó ülésén elhangzott előadás németnyelvű kivonata. — A teljes szöveg magyarul: „Művészettörténeti Értesítő” 1953. 1–2. — Vázlatosan: „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Osztályának Közleményei” IV. 1–2. Bp. 1954. — Részlegesen: „Szabad Művészet” 1953. júl.-aug. — Oroszul: „Acta Historiae Artium...” I. 3–4. Bp. 1954.)
- Fülep Lajos bevezető előadása. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi és Történeti Tudományok Osztályának rendezésében az Akadémia előadótermében február 23-án Derkovits-emlékülést tartottak. Az ülésen Körner Éva művészettörténeti aspiráns tartott előadást Derkovits Gyula művészetéről. A bevezető előadást Fülep Lajos művészettörténész, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja tartotta. „Művelt Nép” VI. 10. — Bp. 1955. márc. 6. [6] (Megjelent még a „Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei”-ben, VII. kötet 3. szám. — Bp. 1956.)
- Fülep Lajos: Domján József fametszeteinek kiállítása alkalmából. „Szabad Művészet” IX. 4. — Bp. 1955. ápr. 188–189. (Angolul, franciául és németül megjelent a következő művekben: J. Domján: Thirty-two Coloured Woodcuts. Bp. 1956. Corvina. J. Domján: 32 bois en couleurs. Bp. 1956. Corvina. J. Domján: 32 Farbholschnitte. Bp. 1957. Corvina.)
- Fülep Lajos: Az esztergomi Bakócz-kápolna (Balogh Jolán könyve). „Csillag” IX. 7. — Bp. 1955. július. 1504–1508. (Opponensi vélemény Balogh Jolán később könyveiben megjelent doktori disszertációjáról. Eredeti formájában elhangzott a disszertáció vitáján. Hiányzik az opponensi javaslatot tartalmazó záradék. — Teljes közlése: „Művészettörténeti Értesítő” V. 1. (1955) számában. „Vita Balogh Jolán: Az Esztergomi Bakócz-kápolna c. doktori értekezéséről” c. közleménybe foglalva, mely szerzőnek a vitán elhangzott viszontválaszt is tartalmazza.)
- Fülep Lajos: [Opponensi vélemény és viszontválasz]. „Művészettörténeti Értesítő” V. 1. — Bp. 1956. 59–61. 66. (A „Vita Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna c. doktori értekezéséről” c. közleménybe foglalva. A viszontválasz nem szósznerinti közlés. — Az opponensi véleményt közli a „Csillag” IX. 7. száma (1955. júl.), az opponensi javaslatot tartalmazó utolsó bekezdés nélkül.)
- Fülep Lajos: Derkovits Gyula. „A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei” VII. kötet 3. szám — Bp. 1956. 249–252. (A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztálya által Derkovits Gyula születésének 60. és halálának 20. évfordulója alkalmából 1955. február 23-án rendezett ünnepi ülés bevezető előadása. — Megjelent a „Művelt Nép” 1955. márc. 6-i számában is.)
- Fülep Lajos: A mai magyar művészetről. „Csillag” X. 6. — Bp. 1956. június 1218–1221. (Lap alján: „Még az V. Közművészeti Kiállítás [1954 végén] alkalmából hozzá intézett kérdésekre válaszolva adta Fülep Lajos ezt a nyilatkozatot. Úgy gondoljuk: ma is időszerű lényeges problémákat ragad ki, s ha rövid nyilatkozat voltánál fogva — éppen csak megvilágítva — vita indítására mégis alkalmas módon.”)
- Fülep Lajos: [Bevezető]. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. (Szerk.: Dercsényi Dezső, írta: Balogh Jolán, Dercsényi Dezső, Garas
- Klára, Gerevich Iászló.) — Bp. 1956. 5–8.
- Fülep Lajos: A művészettörténelem megszűnése az egyetemen. „Szabad Nép” (napilap) XIV. 272. — Bp. 1956. szept. 30. 4.
- Fülep, Lajos: Abunt Wood — Engraving. Address by M. Lajos Fülep, professor of art history at the Budapest University, opening the Budapest exhibition in March–April 1955, of József Domján's works. J. Domján: Thirty-two Coloured Woodcuts. Bp. 1956. Corvina 13–16. (Magyarul megjelent a „Szabad Művészet” 1955. áprilisi számában, franciául és németül a következő művekben: J. Domján: 32 bois en couleurs. Bp. 1956. Corvina. J. Domján: 32 Farbholschnitte. Bp. 1957. Corvina.)
- Fülep, Lajos: De la Xylographie. A l'occasion du vernissage d'une exposition des gravures de József Domján, en mars-avril 1955, M. Lajos Fülep, professeur d'histoire des beaux-arts à l'Université de Budapest, prononça la discours que nous reproduisons ci-dessus. J. Domján: 32 bois en couleurs. — Bp. Corvina 1956. 13–16. (Magyarul megjelent a „Szabad Művészet” 1955. áprilisi számában, angolul és németül a következő művekben: J. Domján: Thirty-two Coloured Woodcuts. Bp. 1956. Corvina. J. Domján: 32 Farbholschnitte. Bp. 1957. Corvina.)
- Fülep Lajos: Rembrandt és korunk. „Magyar Tudomány” Új Folyam, I. kötet 7–12. szám. Bp. 1956. júl.-dec. (megjelent: 1957) 341–359. (A Hazafias Népfrent Országos Tanácsa, a Magyar Tudományos Akadémia és az Országos Béketanács 1956. október 19-én az Eötvös Lőránd Tudományegyetem aulájában Rembrandt születésének 350. évfordulója alkalmából rendezett emlékünnepélyen mondott szabad előadás összevont szövege.)
- Fülep, Lajos: Über die Holzschnidekunst. Mit einer Auswahl von Werken József Domján's wurde März–April 1955 in Budapest eine Ausstellung veranstaltet, die grossen Erfolg hatte. Bei der Eröffnung hielt der Professor für Kunstgeschichte an der Universität Budapest, Lajos Fülep, folgende Aussprache: J. Domján: 32 Farbholschnitte. Bp. 1957. Corvina. 13–16. (Magyarul megjelent a „Szabad Művészet” 1955. áprilisi számában, angolul és németül a következő művekben: J. Domján: Thirty-two Coloured Woodcuts. Bp. 1956. Corvina. J. Domján: 32 bois en couleurs. Bp. 1956. Corvina.)
- F[ülep] L[ajos]: [Néhány szó a második kiadásról]. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. (Szerk.: Dercsényi Dezső, írta: Balogh Jolán, Dercsényi Dezső, Garas Klára, Gerevich Iászló.) — Bp. 1961. Közművészeti Alap Kiadványkatalvá. II., javított kiadás. 8.
- Fülep Lajos: Csontváryról — hangszalagon. „Kortárs” VII. 11. — Bp. 1963. november 1708–1714. (A magnetofon-beszéltést készítette: Tóbiás Áron).

Komárik Dénes

A RÉGI MAGYAR MŰVÉSZET PERIODIZÁCIÓS PROBLÉMÁI*

Ellentmondásnak látszik, hogy én ma a régi magyar művészet periodizálásáról vitaindító előadást tartok, hiszen alig pár hónapja jelent meg a két kötetes magyar művészettörténet harmadik kiadása, melynek első, 1800-ig terjedő kötetét szerkeszteni szerencsém volt. Ezek után bárki szememre vetheti, ha 1956-tól három ízben az ott lefektetett periodizáció szerint engedtem megjelenni a köteteket, akkor miért állok ma ezen a dobogón, ha egyetértek az ott alkalmazott periodizálással, akkor felesleges ez az előadás, ha pedig nem, akkor miért alkalmaztam, vittem keresztül akár az első, akár a további kiadásokban.

Nos, a probléma nem ilyen egyértelmű vagy-vagy kérdése, de ha már felvettem, egyenesen válaszolok is rá: lényegében egyetértek azzal a periodizációval, melyet ott alkalmaztunk, de meggyőződésem, hogy a történettudomány fejlődése általában, a művészettörténet pedig lényegében ennél finomítottabb rendszer kialakítását már ma lehetővé, még inkább a jövőben szükségessé tesz.

Éppen annak a kifinomítottabb taglalásnak érdekében szerencsésnek vélem ezt a vitát, nem mintha bármilyen konkrét igény felmerült volna egy újabb magyar művészettörténetre, hanem azért, ha igény felmerül, az alapvető problémák tisztázottabb formában való megoldására felkészültek legyünk.

Úgy vélem ugyanis, hogy a két kötetes művészettörténet háromszoros megjelenése, húszeszes példányszáma nemcsak olyan kultúrpolitikai tény, melyen el kell gondolkoznunk, hanem olyan bizalom, érdeklődés jele is, mely szakmánkat sokmindentre kötelezi. Elsősorban arra, hogy hasonló, tágabb vagy szűkebb méretű összefoglalás nagyobb mértékben és fokozottabban alkalmazza a korszerű tudományos elveket, módszereket, nem is annyira a részleteredmények felkutatását, hanem a tudományos világnézetünkről folyó elvi állásfoglalást illetően.

Mielőtt a korszakolás egyes problémáira áttérnék, engedjék meg, hogy néhány általam elvi jelentőségűnek tartott kérdést felvessek, illetve megvilágítani próbáljak. Véleményem szerint művészettörténetünket ki kell terjesztenünk a korábban itt élt társadalmak művészetére, és a velünk együtt élt nemzetiségek művészetére is. Röviden és talán egyszerűbben társadalmi elvnek nevezném. Tárgyalásunkat időben ki kell terjeszteni, és olyan területekre kell korlátozni, mely társadalmi szempontból megfelel a történeti valóságnak.

Másodszor a művészettörténetet én, mint általában mindenki, önálló társadalmi, történeti tudománynak tartom. Ebből következik, hogy valamennyi problémáját sajátos történeti módszerével kell megoldania. Így e periodizáció kérdésében sem kérheti kölcsön akár a történettudomány, akár az irodalomtörténet már kialakított határait, hanem saját anyagának mozgásából, ritmusából kell megalkotnia saját periodizálását. Ezt az igényt Horváth Jánostól kölcsönzött kifejezéssel önelvűségnek neveztém.

* A Művészettörténeti Dokumentációs Központ 1964. októberében megrendezett III. Elméleti és módszertani konferenciájának anyaga.

Végül a harmadik elvi álláspontom szorosan következik az előbb mondottakból, miután történettudomány csakis történeti principiumok szerint rendezheti anyagát. Első hallásra ez az elv talán feleslegesnek tűnik, éppen ezért előre is bocsátanám, hogy ennek az elvnek megvalósítását a stíluskorszakokként való tárgyalás helyett egységes történeti korszakokban való tárgyalással vélem megvalósíthatónak.

Alighanem egyetérthetünk abban, hogy mindhárom elv szorosan kapcsolódik a periodizáció kérdéséhez, és nem élek vissza a kapott szólás jogával, ha a fentieket egész röviden megkísérlem részletesebben is kifejteni.

Ami az általam elsőnek felvetett problémát illeti, két körülményre kell felhívni a figyelmet: döntő periodizációs kihatása van annak a ténynek, hogy a honfoglalásunk előtt Magyarország területén élt népek, társadalmak művészetének története, véleményem szerint, művészettörténetünk első fejezete, és annak megírása sürgősen megoldandó feladatunk. Nemcsak azért gondolok erre, mert a honfoglaláskor itt talált őslakosság etnikai összetétele, és a magyarsággal való keveredése, a régészeti kutatás eredményei alapján már most is rendkívül bonyolult kérdésnek látszik, hanem azért is aminek megmutatására a románkori művészet rövid tárgyalásában kísérletet tettem. A magyarság ugyanis nemcsak hozott magával bizonyos művészeti kultúrát, hanem új hazájában talált is művészeti emlékeket; akár teljesen eltűnt társadalmakét, — gondolok itt a provinciális római művészetre, — akár olyan később részben felszívódott népelemek, — töredékek művészetére, mint az avarság, (ami magában is sokféle etnikum összetételét jelenti,) vagy a szlávtságé.

Az egyetemes művészettörténet elvben hangsúlyozza, az elmúlt évtizedek kutatása sok területen konkrétan ki is mutatta, hogy a román stílus regionális jellegének összetevőiben milyen sok a helyi hagyaték, hogy milyen sok — nem is közvetlen előzmény, hanem történetileg korábbi — elem szívódott fel, a népvándorláskori és az őslakos népek művészeti hagyatékából a XI–XII. sz.-i művészetbe.

Ha történetileg helyes képre törekszünk, nem elégedhetünk meg az általam alkalmazott eljárással, hogy tudniillik a romanika kialakulásának tényezőjeként próbáltam meg felvázolni az itt talált (és még élő és ható) művészeti anyagot, hanem első fejezetként — mint a Molnár Erik és munkatársai által összeállított két kötetes Magyarország történetében is láttuk — fel kell dolgozni Magyarország honfoglalás előtti művészetének történetét is.

Valószínű, hogy ilyen feldolgozás léptéke nem lesz azonos a későbbi anyag tárgyalásának szélességével és mélységével; de ez nem lényeges, mert hasonló léptékváltást például művészetünk régi, illetve újabb korszakának traktálásában állandóan alkalmazunk; még ha azzal a megkülönböztetéssel, illetve az említett két kötetes művészettörténet méretében való megnyilatkozásával nem is érthetünk egyet.

dicaturos.
in nuncios
re pcepit.
meliosis.
statuerunt
in intrandi.
submisit
ingratiam
re prius
uit. timor
ingratie. Et
ipso ma
in impe
t. In ipso



Ost hec autem rex aloniosus

1. Képes Krónika — Krakó ostroma

A honfoglalás előtti és utáni anyag elvi összetartozásának hangsúlyozása mellett talán nem hat szervesen, ha elmondom, hogy ennek az első fejezetnek nagy korszakhatárait az alábbiakban látom.

A magyar föld és az itt virágzott művészet őstörténetében az első cezúra a római provinciák kialakulásával, a rabszolgatartó társadalom meghonosításával jelentkezik, és időszámításunk első éveire tehető. Bár a provinciális római művészet gyökeresen más, mint ami az Alföldet megszállva tartó nomádok művészete, azt hiszem a két művészet együttes tárgyalása a kíváncsok, hiszen mindkét művészi kultúra egymásra hatására már akkor is megvolt a lehetőség. Ez a korszak az V. sz. elején zárul.

A következő periódus, vagyis amikor az egész Magyarország a nomádok birtokába kerül, a IX. sz. közepéig tart, amikor a szlávok a Dunántúlon, Erdélyben és a Duna–Tisza közén pedig a bolgárok uralma alatt új művészet alakul ki, mely gyökeresen különbözik a nomádok műgyakorlatától. Különbözik, már csak azért is, mert mindkét nép kereszténnyé válásával a monumentális építészet (az addig gyakorolt iparművesség, a kisművészetek helyett, illetve mellett a festészet, szobrászat igényeit is felvetette); noha e műfajokból máig vajmi

kevés és vitatható emléket ismerünk Magyarországra területéről e korból. Ennek a korszaknak jelentőségére elegendő talán ha Josef Böhm kitűnő csehszlovák régész megállapítására utalok — közel egy évtizede ezekben a területeken hangzott el — aki jogosan utalt arra, hogy a feudalizmus a művészetben a templomok építésével kezdődik.

Értelem szerint ebben a keretben külön periódusként jelentkezik a honfoglaló magyarság művészete, megközelítőleg az ezredik évig, melynek korszakzáró, illetve inkább nyitó szerepéről később még részletesen kellene szólni.

Ehhez a problémához kapcsolódik még egy kérdés, melyet egészen röviden azt hiszem meg kell említeni.

Bármennyire is remélhetjük, hogy módszerünk finomításával, új módszerek alkalmazásával — amire egy kandidátusi vita alkalmával Székely György tett eredményesnek ígérkező kísérletet — szét tudjuk választani a honfoglalás után hazánk területén élt etnikumok, népek művészetét; pontosabban részvételét a művészeti életben, kétlem azt, hogy abba a helyzetbe juthassunk, hogy csak a magyarság művészetének megrajzolására vállalkozhatnánk. Ha valami szellemi választóvíz lehetővé tenné ilyen desztillált magyar művészettörténetet,

meggyőződés, hogy steril alkalmazása csak tévútra vinne bárkit.

Hazánk egykori és mai területén élő népek művészetének szétválasztása során, amennyire kívánatos annak megmutatása, hogy egy-egy művészeti jelenség hogyan magyarázható, hordozóinak művészi kultúrája, társadalmi, gazdasági helyzete mellett etnikai sajátosságaival is, annyira nem lenne helyes ezeket a műalkotásokat kirekeszteni művészetünk történetéből. A magyar államiság bonyolult történeti helyzetében ugyanis e népelemek művészetének kölcsönhatása oly lényeges körülmény, hogy ennek együttes vizsgálatáról éppen a marxista igényű művészettörténetírás semmiképpen sem mondhatna le. Magyarország területén élő népek, főként azok az emberek, akik a művészi munkából jelentősebb mértékben kivették a részüket, ugyanazon társadalmi osztályhoz tartoztak, mint a magyarok, egymással elkeveredve dolgoztak, ha voltak közöttük esetleges nemzetiségi ellentétek, éppen úgy mint a vallásiak, lényegileg gazdasági ellentéteket takartak.

Nem szeretném, ha ezt a problémát (méginkább e vita keretében való felemlítését) bárki is félreértene. Itt lényegében periodizálás szempontjából vetem fel, de igaznak tartom módszertani szempontból is, ha helyes, hogy a honfoglalás előtt Magyarország területén élt népek művészetét tárgyaljuk, logikusan következik belőle, hogy ugyanezen a területen velünk együtt élő

népek művészete nélkül, hiányos lenne művészetünk történetéről alkotott képünk. Nem szeretnénk senkitől semmit elvitatni, sem pedig kulturális javainkat szétajándékozni. Hiszem és vallom, hogy a régi magyar művészet korszakában csakis a magyar államiság által átfogott terület művészetének egységes tárgyalása vezethet eredményre. Ezen belül nemcsak helyes, kötelességünk is rámutatni az egyes művészeti jelenségek eredetére, s ha ennek etnikai okai vannak, arra is. Két évvel ezelőtt egy akadémiai nemzetközi konferencián — igaz, hogy az építészettörténet területén — javaslatot tettem miként kerülhetjük el e kérdés esetleges nemzeti szemléletét, miként juthatunk a mainál realisabb, történetibb kép megrajzolásához. Azt hiszem itt és most ezt a témát nem kell szélesebben kifejteni, annyit azonban megemlítenék, hogy az építészet történetére javasolt módszer nehézség nélkül alkalmazható művészetünk egészére is.

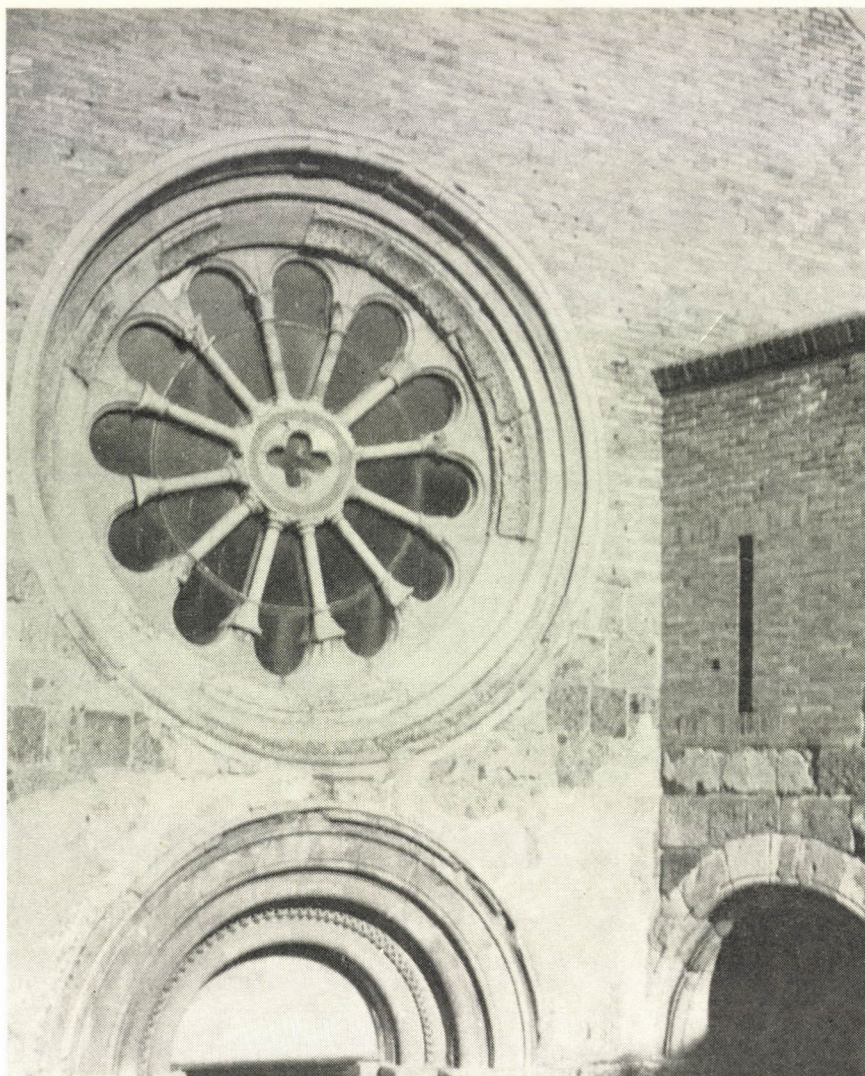
Visszatérve az alapvető, az elvi kérdések területére a művészettörténet önelvűségének elvét vizsgálva, már előre bocsátottam, hogy nem vehetjük át sem a történetírást, sem más társadalomtudomány periodizációját, hanem sajátos anyagunk sajátos mozgását figyelve kell megállapítani a művészettörténet korszakváltásainak határpontjait.

Azt hiszem ebben a társaságban nem kell szót vesztetnem arra, hogy a művészeti élet alakulása aligha köthető éves dátumokhoz. A megrendelő igénye és az

2.



2. Gyulafehérvár. — Székesegyház déli kapu



3. Királyi kápolna — rózsaaablak (Esztergom)

azt kielégítő mester — szabad-e művészt mondani e korban? — képessége, a megvalósítás időtartama olyan tényezők, amelyek eleve kizárják egy-egy periódus konkrét évszámokkal való biztos elhatárolásának lehetőségét. Erre különben, úgy vélem hasonló okokból, a történettudomány sem törekszik, az évszámok ez esetben inkább jelzések egy bizonyos folyamat elhatárolására.

Amikor a történeti-társadalmi tudományok periodizációjával kapcsolatban hangsúlyozom a művészettörténet önolvóságának szempontját, nem a nagy társadalmi fejlődési kategóriák kereteire, hanem azokon belül az egyes, kisebb periódusok határvonalainak megállapítására gondolok.

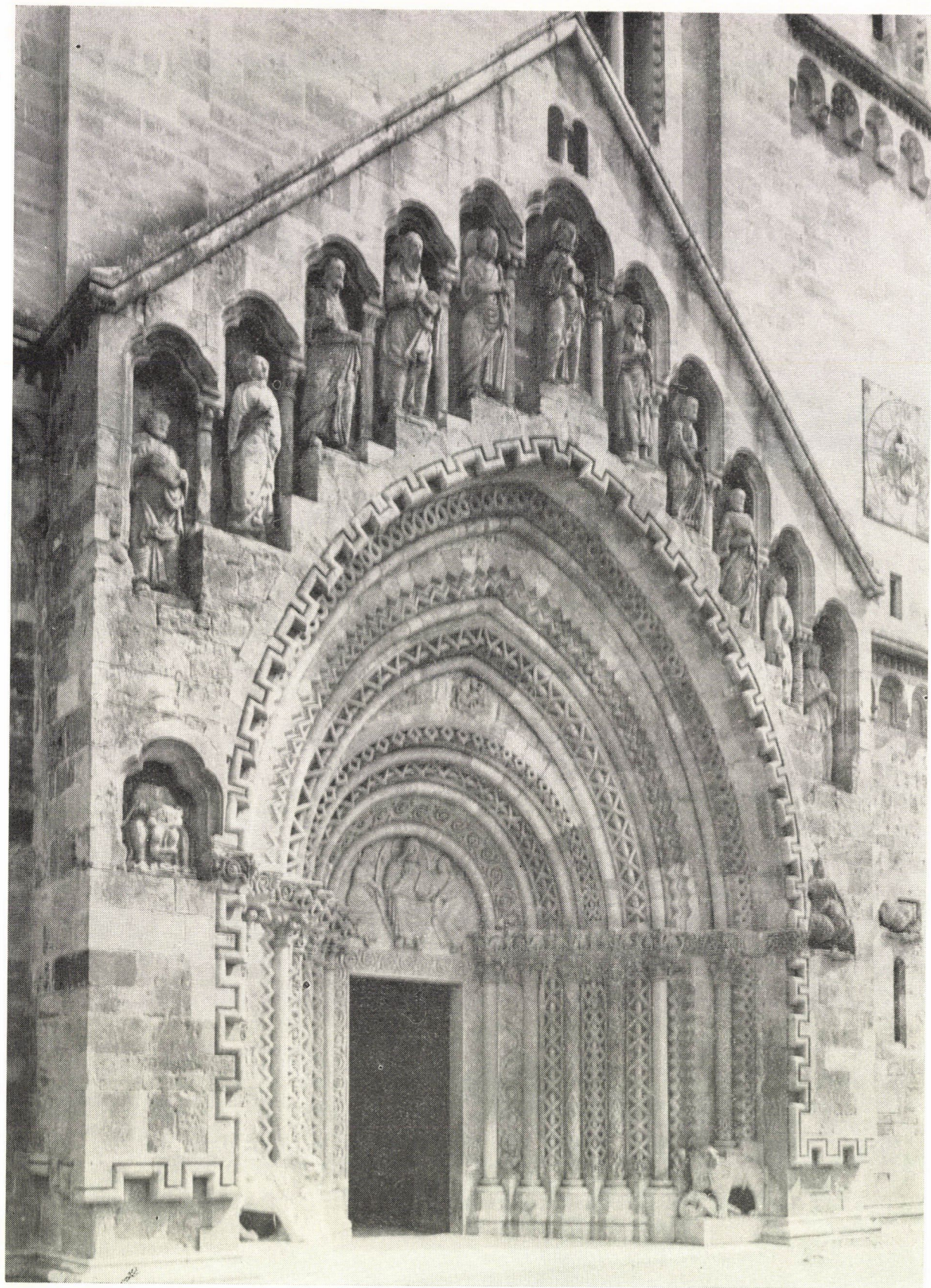
Nem képzelem, hogy a feudalizmus, vagy a kapitalizmus nagy történeti kategóriái nem lennének érvényesek a művészettörténet kereteiben. Ilyen feltételezés eleve olybá tűnne, mintha a művészet és annak története valaha is elszigetelhető lenne attól a társadalomtól, mely hordozza, mely saját céljai érdekében létrehozta.

Azt azonban már most kimondhatjuk, hogy a nagy társadalmi korszakokon belül (s tegyük hozzá azok évekre megállapított határain belül — amire újabb történetírásunk sem törekszik —) csak az a művészettörténeti periodizálás lehet történeti, amely a művészeti emléksanyag lassú vagy gyorsabb változásának pulzusát figyeli, észleli és rögzíti. Egy konkrét példa talán segít az elvi megfogalmazás általánosságán.

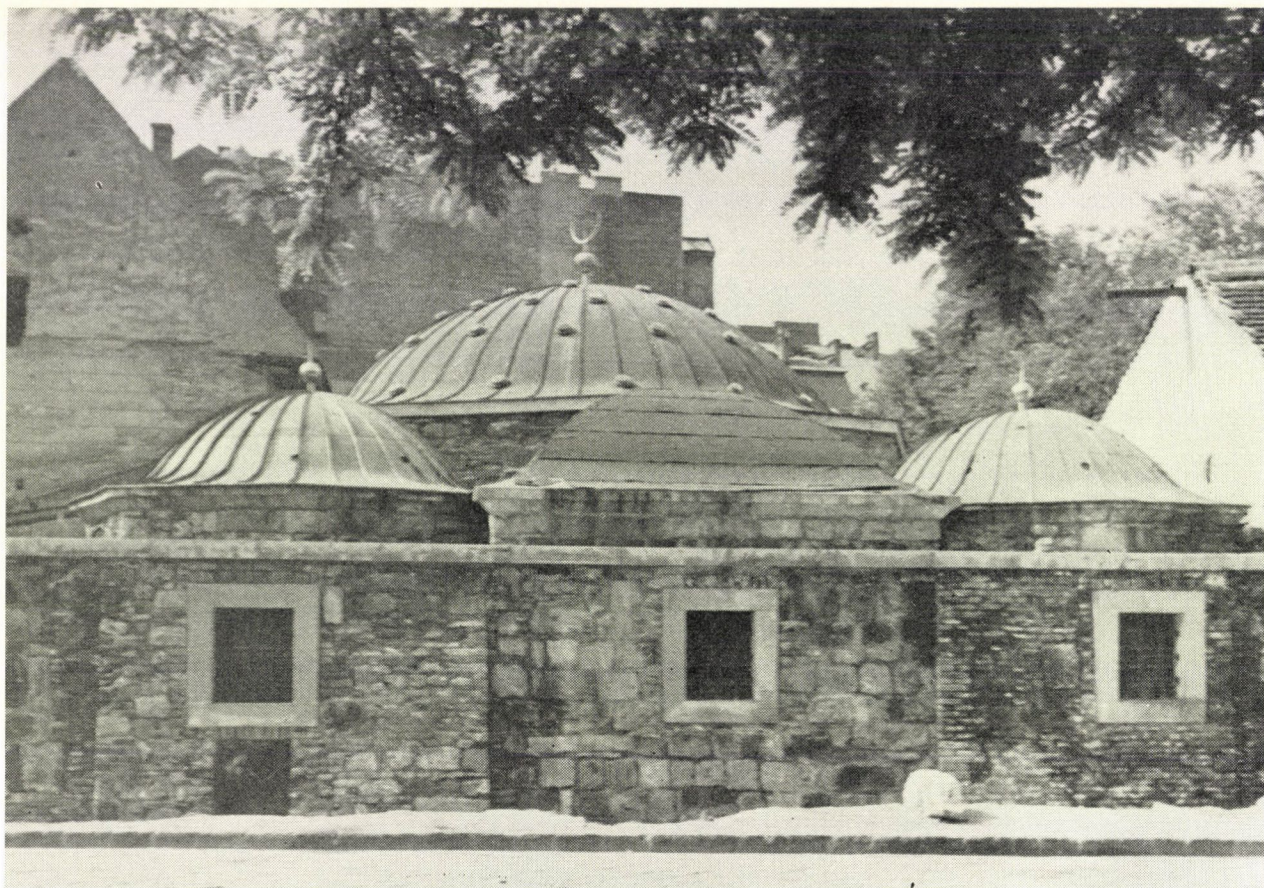
Történetírásunk újabban egységes periódusnak tekinti III. Béla halálától, a XII. sz. végétől az Árpád-ház kihaltáig terjedő időszakot, tehát a XIV. sz. első éveit fogja fel határnak. Ez a szemlélet a tatárjárás korábbi cezúráját mellőzi.

Művészettörténetben azonban mégsem ez a helyzet. A tatárjárás ugyanis az építészeti és a képzőművészeti anyag részbeni megsemmisülésével járt. Ennek kijávitásán, pótlásán túl sokkal jelentősebb, hogy az erre irányuló elhatározások végrehajtására hiányzott a megfelelően képzett munkaerő, s az így keletkezett horror vacui az európai körülmények között alapvető változást okozott a magyar művészetben.

Magyarországon a román stílus XIII. sz.-i fejlődése lényegében pompás eredményeket hozó utóvirágzás, ha például azt tekintem, hogy a francia gótika, pontosabban Ile de France nagy évszázada a XII. sz. közepétől számítható. Nem akarok itt kitérni olyan lényeges kérdésekre, hogy a XIII. sz.-i építészettünkben nagyon sok koragótikus elem jelentkezik, arra sem, hogy nem ezekből a csirákból (mint ahogy Franciaországban sem a burgundi koragótikából) alakul a hazai új stílus. Az a döntő körülmény, hogy az új stílus a román regionalizmussal szemben internacionális jellegű. Mikor tehát a tatárjárás utáni helyreállítások, új építkezések igénye felmerül, s ennek kielégítésére kénytelenek vagyunk külföldi munkásokat is igénybe venni — ami e korban egyáltalán



4. Jáki templom — kapu



5. Budapest — Fő u. Királyfürdő

nem rendkívüli jelenség — az új stílus gyorsabban tör be, mint azt a társadalmi fejlődés valószínűsítene. Ezzel szemben az új stílus uralma (a meglevő helyi erők konzervativizmusa s nem utolsósorban a feudális monarchia leküzdése elleni harc eredményének lassú következményeként) lassabban válik általános hatóerővé, mint például Róbert Károly gazdasági, centralizálási reformjai a politikai történetben.

Konkrét tényekre fordítva a szavakat: a helyi műhelyek (pl. a Jáki templomot 1250-es évek elején befejező dunántúli — s a kezdeményezéshez, a tervezetthez viszonyítva elmaradott — műhely) későromán műgyakorlatával szemben, illetve amellett, egészen kiforrott formában feltűnnek a gótikus kezdeményezések (Mátyás-templom, Veszprém, Gizella-kápolna, Sopron, bencés-templom, Pozsony, klarisszák stb.).

Ez a talán átmenetinek tekinthető korszak (anélkül, hogy az átmeneti stílus fogalmát — melyet nehezen tudnék elfogadni — bevezetni kívánnám) viszont tovább él, mint a XIV. sz. fordulója. Róbert Károly központosítási törekvései éppen a történeti-társadalmi fejlődés gátjai miatt a művészetben csak a XIV. sz. tizes éveiben, a második évtizedében jut teljesen érvényre.

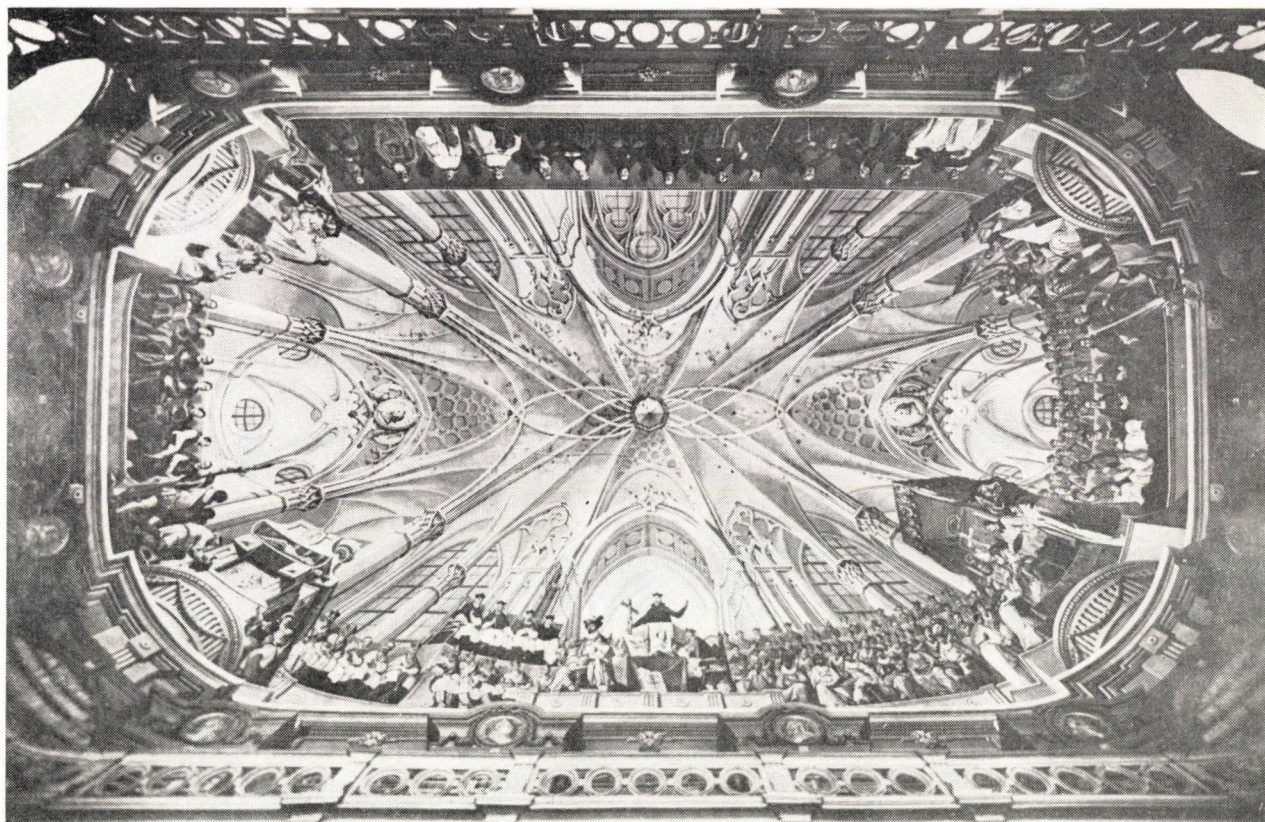
Engedjék meg, hogy a másik többé-kevésbé hasonló példát a következő témacsoport a történetiség elvének traktálására használjam fel.

Régi és bevált gyakorlat, hogy a magyar művészet román, gótikus, reneszánsz, barokk stílusáról beszélünk. Lényegében ezt a bontást alkalmaztuk a két kötetes magyar művészettörténetben is. Ezt a szerkezetet szakembereinknek érdeklődése, ha nem is indokolja, de magyarázza, mert nálunk egy-egy stílusorszak jól képzett művelői szívesen mélyednek el a gótika kezdetében, vizsgálják a reneszánsz kifejlődését és a barokk késői virágzását, de mintha nem vennék figyelembe azt a

történeti tény, hogy ezek a stílusáramlatok nem elszigetelten jelentkeznek, hanem a születendő újjal együtt él, hat rá a régi is. Vagyis a magyar művészet történetére, mint általában minden nép művészetére nem az a jellemző, hogy itt is meghonosodott a gótika, a reneszánsz, a barokk, még azt sem tartom lényegesnek, hogy korábban vagy később, hanem az a döntő körülmény, hogy ezek a stílusok tisztán váltják-e egymást, vagy egymás mellett élnek, egymásra hatnak. Hazánkban ez a helyzet és ez a karakterisztikus, hogy nem csak a stílusváltás idején a kezdeteknél és az elhalásnál, hanem a reneszánsz első nagy periódusa alatt, mélyen a XVI. sz.-ba nyúlva virágzik a gótika.

Ázt hiszem abban nagyjából egyetérthetünk, hogy a magyar művészettörténet számára az a lényeges, hogy saját maga által elhatárolt korszakokon belül azt vizsgálja, milyen művészeti törekvések váltják egymást, vagy élnek és hatnak egymás mellett. Csak két példát hozok e tétel fontosságának bizonyítására.

A Mátyás-kori művészetre — s ezt jogosan kiterjeszthetjük a XVI. sz. első felére is — nemcsak az jellemző, amit szívesen hangsúlyozunk, s nem jelentéktelen körülmény, hogy a reneszánsz milyen korán meghonosodott nálunk. Ezzel kapcsolatban annak kifejtése, hogy ebben nemcsak királyi elhatározás, kedvtelés, ízlés, házasság stb. a döntő, hanem, hogy a XIV–XV. sz. protoreneszánsz törekvésekben az új stílus meghonosodásának szellemi, művészeti alapjai, lehetőségei is adva voltak, igen lényeges kérdés. De legalább ennyire fontos, merem állítani talán lényegesebb, hogy ugyanezen idő alatt a gótika változatlan intenzitással tovább él. Tovább él nemcsak Mátyás uralkodása alatt, hanem a XVI. sz. első felében is. Ha tehát a magyar művészetnek ezt a korszakát tárgyaljuk — akár monografikus, akár összefoglaló történeti áttekintés kapcsán — nem teljesen



6. Eger — Liceum. Kracker-mennyezetkép

helyes külön vizsgálni a gótikát s külön a reneszánszt, hanem e kettős és ellentétes jellegű stilstörékvés egymáshatásában kell e történeti képet felvázolni, kifejteni. A visegrádi palotában a protoreneszánsz törekvések már a XIV. sz.-i építkezés folyamán megjelennek, az épülettömeg hármastagozása mellett a főtengely kialakítására való lehetőség megteremtésében, rendkívül jellemző, hogy az egyházi architektúrát tükröző gótikus kerengő által közrefogott térben reneszánsz díszkút emelkedik, sőt e gótikus kerengő felett reneszánsz báboz korlát helyezkedik el.

Nem kevésbé jellemzőek a két stílus egymás mellett élésére a kőszegi vár emeleti ablakai, ahol először a középkori ablakforma gótikus, majd ugyanez reneszánsz profillal jelentkezik a XVI. sz. elején. Ilyen jelenséggel különben a firenzei reneszánszban — például éppen az ablakoknál — találkozunk, tehát a magyar fejlődésben semmi rendhagyó jelleg nem mutatkozik.

Az előbbi példát mutatis mutandis alkalmazhatjuk a XVII. sz.-ra is, amikor lényegében egymás mellett él a magyar területen a nyugati országrészek korabarokkjával a Felvidéken, s még inkább Erdélyben a későreneszánsz stílusa, és a török hódoltság területén az iszlám keleti stílusa. Ezeket a stílusjegyek szerint szétszakítva annál kevésbé lehet tárgyalni, mert hiszen — a legújabb történeti kutatások eredményei szerint is — ezek a területek egymástól nem voltak hermetikusan elzárva, kereskedelmi, szellemi kapcsolataik, sőt autonóm szerveztük is — például a vármegyei szervezet — azonos fejlődés eredményeként valósulnak meg. Mindez természetesen nem jelenti azt, mintha Szinán pasa, — aki történetesen a XVI. sz.-ban élt, és állítólag hazánkban is működött, gótikus vagy reneszánsz stílusban építette volna például fürdőit. De azt jelenti, hogy Magyarország területén az elhaló gótikus törekvések, a virágzó reneszánsz és a kezdődő barokk elemekkel szinte egyszerre jelentkeznek, és e képből főként az iparművészet területén, a török műgyakorlat hatását kifejejteni helytelen

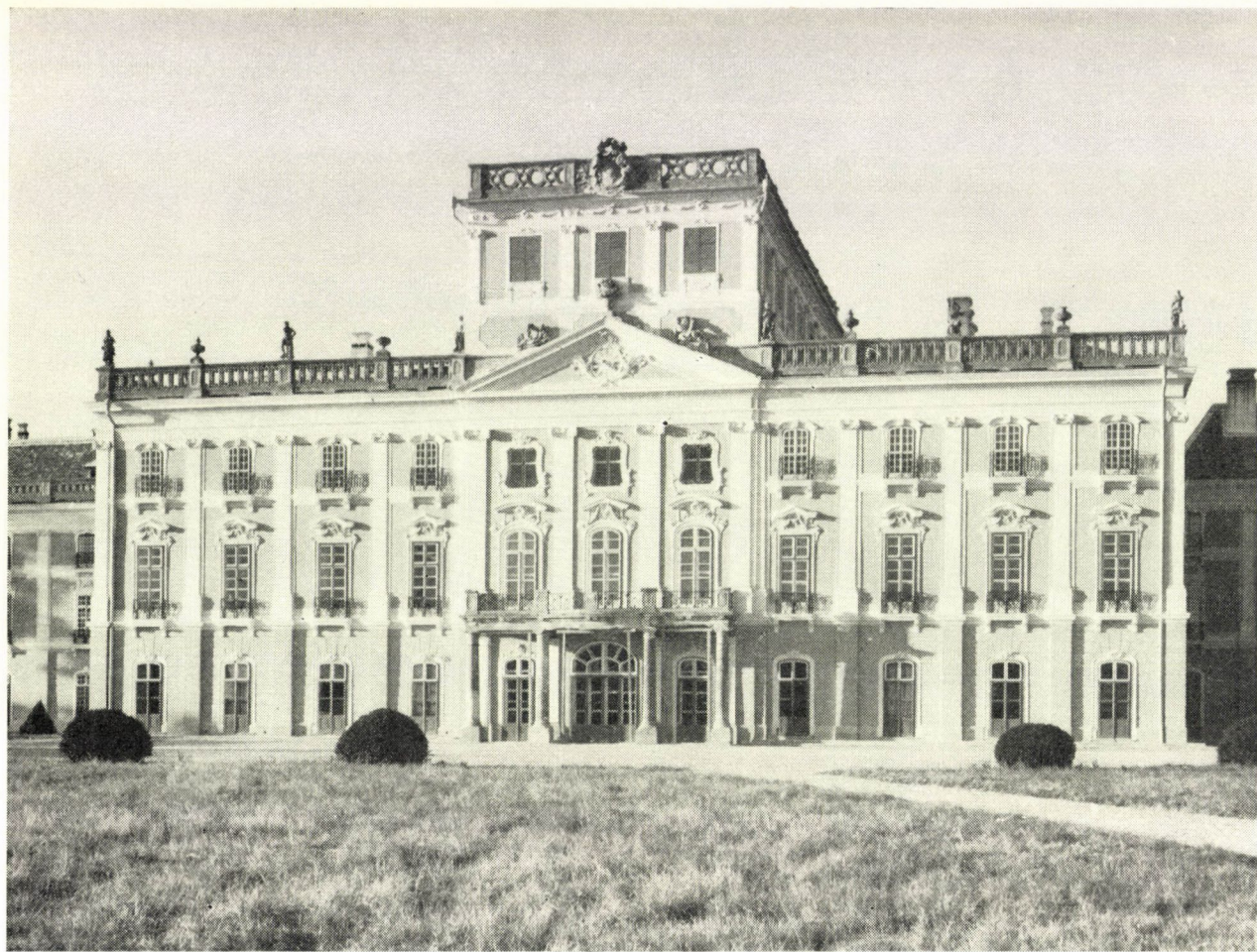
lenne. Ilyen, hogy úgy mondjam, komplex szemléletre Garas Klára fejezetének megírásánál törekedett is.

Számomra, s azt hiszem többen látjuk így a kérdést, a stílus, a műalkotás megjelenési formáinak azonos törekvését, jellegét jelenti, és alapvetően fontos, de nem történeti kategória, még akkor sem, ha ki tudjuk mutatni egy stílus kezdetének, virágzásának, elhalásának, tehát fejlődésének történetét.

Remélem nem értenek félre, nemcsak a stíuselemzéseket, az úgynevezett stíluskritikai módszert is — bármennyire átadta helyét újabb módszereknek — a maga helyén alkalmazhatónak, fontosnak tartom. E pontnál kifejtett véleményem lényege, amit e téma lezárásaként szeretnék hangsúlyozni, hogy a magyar művészet történetét nem lehet stílustörténeti kategóriák alapján felrajzolni. Csak akkor közelíthetjük meg a történeti valóságot, ha érzékeltetni tudjuk, hogy e sajátos történeti-társadalmi helyzetnek megfelelően e terület művészete is sajátosan fejlődött, s az egyes stílusok egymás mellett élése különleges helyzetet teremtet.

Ami mármost a konkrét periodizációs javaslatomat illeti, azt megvitatásra az alábbiakban terjesztem elő, hangsúlyozva, amit már előrebocsátottam, hogy lényegében megegyezik A Magyarországi művészettörténet I. kötetében foglaltakkal.

István király társadalmi reformja kihatásaiban alapvetően évszázadokra meghatározta művészetünk fejlődését. Jogos tehát, hogy az ezredik év körül keressük e periódus nyitó évszámát, míg ez az írott források szerint is jelentős korszak másik határát a XI. sz. hatvanashetvenes éveiben kell megvonni. Ezt az időpontot az épületplasztika, mint számára legnagyobb és a változás iránt a legérzékenyebb anyag, alapján lehet meghatározni. A honfoglaláskori palmettás kövek ez idő tájt szűnnek meg. Lezárult már a Velence környéki szalagfonatok (István király koporsó köre) dívatja, sőt a lombard akanthusz leveles csoportoké is. Ezt az idő-



7. Fertőd — Kastély. Kerti homlokzat

pontot a pogány lázadások felszámolása, az új rend, a feudalizmus megerősödése mellett a temetők, a sírmellékletek elszegényedése régészetiileg is meghatározza. Az új ideológia megerősödését jelzik, hogy sírjaink elszegényednek, kevés, csak a ruházattal szorosan összefüggő dísz került elő. Ez a korszak lényegileg megegyezik a történészek által használt periódussal is.

A feudalizmus megerősödésének művészetünkben egységesebb ízlés megjelenése felel meg. Ezt a korszakot én a pécsi műhellyel fémjeleztem, lehet, hogy a címke nem találó, de az ott induló építészeti, plasztikai, festészeti törekvések nyomait szerte az országban egészen a XII. sz. hetvenes-nyolcvanas éveig nyomozhatjuk. Az időhatárt valahol III. Béla uralkodása idején kell meghúzni, talán a bizánci császári trón megszerzésének meghiúsulásával is összefügg a belső fejlődés meggyorsulása.

A korszakváltás tulajdonképpen két síkon is észlelhető. A pécsi ízlés lényegében a déli építészeti, szobrászati hatását jelenti, ez még a székesfehérvári, ercsi épület-plasztikadíszén, sőt Esztergom egyes díszítő falképein is érzékelhető. Az új irányulás francia jellege alaprajzban és felépítményben, épületplasztikában egyaránt szembe-tűnő, és uralkodóvá válása kétségtelenül egy sor történeti ténnyel függ össze, melyre itt kitérni hosszadalmas lenne (pl. a ciszterciták térfoglalása az udvari életben, különleges kiváltságaik, klerikusaink párizsi iskoláztatása stb.). Ez a fejlődés lényegében a tatárjárás utánig tart, és valahol a század közepén zárul.

Korábban részletesen indokoltam, hogy a XIV. sz. húszas éveit (közelítően a visegrádi építkezések megindulását) miért tekintem a következő periódusban kor-

szakzárónak, még inkább, hogy az addig eltelt hét évtizedet miért javaslom önálló periódusnak tekinteni, így itt részletesebben erre nem térlek ki.

Ismét egyezek történészeinkkel, amikor az Anjou-dinasztia kihalását a művészetben is jelentkező határnak vélem. Az a lendület, amit Róbert Károly reformjai, az itáliai hadjáratok protoreneszánsz ismerkedése és hatása a magyar művészetben jelentett, nagyjából a század nyolcvanas éveiben kihuny, illetve más, a szomszédos területek erőteljesebb művészi kapcsolatainak adta át a helyét, hogy Mátyás uralkodásának első évtizedéig önálló egységként szerepeljen. Ezen a határon belül természetesen nem jelentéktelen változásokat, fejlődést tapasztalhatunk, például a faszobrászat 1420 körüli stílusváltásában, de ez eltörpül az építészeti, a festészeti terén tapasztalható egységes fejlődés mellett. Nem véletlen például, hogy a gótikus falfestészet anyaga mennyire elszegényedik a XV. sz. közepétől, hogy milyen határozottan jelentkezik az új templom típus, illetve téralkítás talán a kapisztrán-mozgalom következményeként szinte egyidejűleg a magyar nyelvű irodalom fellendülésével, és ami lényegesebb, a reneszánsz törekvésekkel. Az utóbbinak nem is annyira formai, mint tartalmi hatása az előbb említett művészeti jelenségek feltűnésében alighanem igen jelentős.

Nem annyira konform a történeti periodizálással, hogy a mohácsi csata évszámát nem tekinteném korszak határnak. Teljesen tisztában vagyok 1526 korszakos jelentőségével, de a művészeti anyagban inkább Buda elestét, melyet rövidesen követ az akkor már jelentősebb művészi centrum, Esztergom hódolttatása, érzékelném ilyen cezúrának.



8. Kolozsvári Márton és György: Szent György (Prága)

A három részre szakadt ország művészetét nehéz lenne elválasztani a közismert történeti határkövektől, mégis megvizsgálandónak tartom, hogy a közel másfél-százados török uralom idejét (éppen a török hanyatlás és a magyar fejlődés érdekében) szükséges-e a XVII. sz. idején szétmetszeni, vagy helyesebb egyetlen egészként kezelni a XVII–XVIII. sz. fordulójáig. Bizonyos, hogy nem a török kiűzésének éve a határkő, mert a Rákóczi-szabadságharc művészeti szempontból inkább az előző periódushoz kívánkozik. A szatmári béke (1711) után gyökeresen megváltozik a magyar művészeti élet s az, ami eddig csak egy részén uralkodott a magyar glóbuszon, a barokk teljes erejével bontakozott ki az egész országban. Ugyanekkor a későreneszánsz, a törökös izlés és törekvések még Erdélyben is elvesztik életképességüket.

Egyet tudok érteni Garas Klára periodizálásával, aki a XVIII. sz. közepén a művészeti élet ritmusának megváltozására figyelmeztet, de vajon nem vagyunk hasonló változás szemtanúi ugyane század utolsó évtizedeiben? Számomra, aki távolabb állok e korszak problematikájától, úgy tűnik, hogy mindaz a változás, ami a XIX. sz. elején bekövetkezik, a XVIII. sz. utolsó húsz esztendejében gyökeredzik. Fontos az a jelenség, amire Zádor Anna figyelt fel, hogy a klasszicizmus és a romantika a XIX. sz. fordulónál együtt jelentkező törekvés. Ebből a szempontból teljesen lényegtelen, hogy a tatai műromokat, a soproni, a felvidéki posztgótikát hogyan értékeljük egy hosszan elnyúló stílusfolyamat utolsó, vagy egy kezdődő törekvés új jeleként, de annyi bizonyos, hogy a meyerhofferi, a felneri barokk törekvések mellett a francia koraklasszicizmus nagyon gyors megjelenése hazánkban (váci diadalív 1764, székesegyház 1774,

Hefele munkái Pozsonyban és Szombathelyen) olyan jelenség, mely már inkább a jövőt készíti elő, mint zárja a múltat.

A klasszicizmus négy évtizede, illetve a romantika kezdetei eléggé pontosan szétválaszthatók időben, de az előadók ezen a ponton határozottan zavarban van, mert tisztázatlannak véli a „rég magyar művészet” fogalmát és korbeli elhatárolását. Genthon István, aki tudomásom szerint ezt a kifejezést — alighanem az *altdeutsche* malerei mintájára — a magyar szakirodalomba bevezette, a régi alatt a szorosan vett középkort értette. Számomra már nem oly egyértelmű a kérdés. Mindaz, amit elvi alapvetésként elmondtam, egyaránt érvényes úgy vélem a XV–XVIII. sz.-ra, sőt még a XIX. sz. első felére is. Problematikus csak az, hogy a század harmincas éveinek végét, vagy a romantika kihunyását tekinthetjük olyan határkönek, mely után lényegesen meggyorsul a fejlődés? A klasszicizmus és a romantika együttindulásáról mondtak alapján úgy vélem, hogy ha jogos egy ilyen nagy határvonalat húzni a régi és az új magyar művészet közé, akkor azt vagy a XVIII. sz. végén, vagy a XIX. sz. hatvanas-hetvenes éveiben kell elhelyezni. De éppen ez a vagy-vagy, hogy a művészi fejlődés egyaránt áthidalja a mindkét történeti cezúrát, figyelmeztet arra, hogy aligha szabad a régi magyar művészet és az új közé valami döntően mély szakadékot elképzelni, sőt esetleg konstruálni. Ellenkezően, éppen a fejlődés figyelmeztet arra, hogy feldolgozásainkban a magyar művészet egészét tekintsük, és annak XIX. sz.-i pompás kivirágzását ne szakítsuk el múltjától.

Dercsényi Dezső

DÁVID KATALIN HOZZÁSZÓLÁSA

A magyar művészet periodizációjának tisztázásához lényeges kiindulást ad Fülep Lajosnak a Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályán 1950. október 9-én megtartott székfoglaló előadása, mely tudományunk részére halaszthatatlanul fontos szempontokat határozott meg. Tartalmilag e program lényege egy olyan módszer megkeresése volt, mely a magyar művészettörténet anyagának megírására szolgál. Meglátásai, figyelmeztetései olyan átalakításokat kívánnak eddigi módszereinkben, melyek segítségével, túlmenően a magyarországi művészetek története összefoglalásán, ezen belül a sajátosan magyar művészet történetének feldolgozását oldhatjuk meg. A magyarországi és magyar művészet között — ahogy erre Fülep rámutat — olyan erős a korreláció, hogy egyiket sem lehet a másik nélkül megoldani, hiszen a magyarországi benne van a magyar is, és a magyar valamiképpen sokfelé jelen van a nem magyarban is. De — Fülepet idézve — „anyaguk bármennyire is összefonódott, más-más a céljuk és szerkezetük”. A megoldandó kutatási kérdés mért, mikor, hogyan lett magyar művészet, hol, mikor, mért fejlődött vagy akadt el, mi a sajátossága, s van-e és mi a szerepe és jelentősége az európaiban, különösen itt a keleti részen. Ilyen formában veti fel a problémát Fülep Lajos.

Programját a magyar művészettörténeti kutatás elfogadta, amit bizonyítanak azok az első lépések, melyek e program megvalósításához vezetnek. Természetesen ezek az első lépések nem jelenthettek többet, mint megteremteni a kitűzött feladat megoldásának lehetőségét. A nagy munkát előkészítő ilyen alapfeladatok a következők:

1. A több éve folyó nagy levéltári kutatás, melynek célja és feladata az összes rendelkezésünkre álló forrásanyagból a művészeti emlékek adatszervi összegyűjtése és publikálása. Függetlenül attól, hogy ezek az emlékek léteznek-e vagy sem, elpusztultak teljesen vagy eredeti formájukat megváltoztató átalakításokon mentek keresztül, a levéltári adatokból módunk van — a legtöbb esetben megközelítő pontossággal — ezeket rekonstruálni, tehát hollétükről, formájukról, rendeltetésükről meg-

győződést szerezni. Ez a nagy levéltári adatgyűjtő munka sok mesternévről, működő műhelyről értesít bennünket. Végző eredménye egy török előtti és török utáni topográfia elkészítése, vagyis az oklevelekből előkerült anyag feltérképezése lehet: tehát művészeti rekonstrukciója az akkori magyarországi állapotnak.

2. A másik nagy munkakör, melyet szakmánkban Fülep programja indított el, a központi nagy topográfiai munkálatok. Ennek feladata a máig fennmaradt emlékek feltérképezése úgy, hogy ezek a munkálatok már több mint adatközlések, az anyag történeti feldolgozására is kitérnek.

Mind a topográfiai feldolgozások, mind a levéltári kutatás elvezet a konkrét emlékekig és tárgyakig, azok geneziséig, megismertet az alkotókkal, művészek, műhelyek, mesterek neve és személyi munkássága válik e kutatás által ismertté.

3. Ugyancsak Fülep programjának eredményei közé tartozik „A magyarországi művészet története” (szerkesztő Fülep Lajos, Budapest 1956.) című kötet, mely az első olyan feldolgozás, ami tudatosan tesz disztinkciót a magyar és a magyarországi művészet között azzal, hogy a magyarországit úgy tárgyalja, mint különböző hatások konglomerátumát. Ezen belül a különböző nem magyar indítások, hatások, iskolák emlékeit saját származásukban tekinti, és több esetben eszerint osztja az egyes nagy fejezeteket kisebbekre. Adataiban a könyv még nem használhatta fel azokat a kutatásokat, amelyek a levéltári és a topográfiai munkálatok eredményeképpen kerültek elő, de módszerében minden eddigi feldolgozó munkánál határozottabb a magyarországi és a magyar művészet szétválasztásában. Ezt a kötetet a nagy program szempontjából nem tekinthetjük a végleges feldolgozásnak, abból a szempontból ennek is feltételt teremtő szerepe volt.

4. A levéltári kutatások, a topográfiai munkálatok és a magyarországi művészetet tárgyaló könyv mellett még megoldásra vár egy negyedik alapmunka, amelynek segítségével nélkül megbízhatóan nem kezdhethetjük meg a ránk váró nagy feldolgozó munkát. Ez a helytörténeti kutatás, szemben a másik hárommal, már központilag

nem szervezhető, de nagy segítséget jelentene, ha a Magyar Tudományos Akadémia művészettörténeti kutató programjába beállítja. A helytörténeti munkálatokhoz a lehetőségek adottak a vidéki múzeumokban, mint tudományos centrumokban. Sürgetni kell a munkálatokat, mert egy országos program megvalósítását segítik elő.

Ezeknek az alap kutatásoknak fejlettségét és eredményeit figyelembe véve mostmár tervezhető egy teljességre törvő művészettörténeti kiadvány előkészítése, olyan feldolgozásban — és itt bizonyos mértékig tágitjuk a Fülep program tematikáját — mely nem a magyarországi magyar művészetet, hanem a sajátos helyi alakulás történetét vizsgálja és dolgozza fel. Így e feldolgozás célja nem az általános művészettörténet magyarországi jelentkezésének vizsgálata lesz — mint az eddigi feldolgozásokban általában —, hanem a hazai sajátosságok történetének megírása. A Fülep programot ez annyiban tágitja, amennyiben Fülep a magyarországi művészetben belül a bizonyosan magyar eredetű művészet feltárását sürgeti, míg mi ennél többet — bár az egyetemes művészethez viszonyítva elvileg azonosat — a helyi sajátosságok feltárását tűzzük ki célul.

Hogy ez a munka ne csak az eddigi feldolgozások új adatokkal gyarapított megismétlése legyen, hanem a kitűzött célnak megfelelően, koncepciójában is továbblépést jelentsen, ezért lényeges a periodizáció tisztázása, mely módszertani alapkőve minden feldolgozó munkának. Az új koncepció szempontjából a periodizáció akkor jelent továbblépést, ha segítségével szét tudjuk választani a magyarországi művészetben belül a külföldről bizonyosan importált művészetet — akár behozott műtárgyakat, akár külföldi mesterek magyarországi működésének emlékeit —, attól a helyi művészettől, amely sajátos, erre a területre jellemző stílusjegyekkel gazdagította az egyetemes művészettörténetet. Így tehát egy új periodizáció lehetővé kell tegye: a magyarországi művészet történetén belül egy olyan felosztás kijelölését, amely elhatárolja a külföldről behozott anyagot a hazai alakulástól. Ha ezt sikerül megoldani, akkor feldolgozó munkánkban többé nem a külföldi stílusalakulás lesz a mérce, amelyben a hazai anyagot csak mint a külföldinek melléktermékét tárgyalhatjuk, hanem a hazai emlékeanyag sajátosságait olyan hangsúlyal vizsgálhatjuk, mint ami gazdagítja az európai művészettörténet anyagát. Vizsgálódásunk többé már nem a provinciális nem-provinciális értékelésében merül ki, hanem a művészet hazai gyökeresítését és annak terméseit találjuk meg. Egy ilyen periodizáció, mely már nem köti külföldhöz a maga anyaga indításának létét és minőségét, eddig nem tárgyalt új szempontokra tud felfigyelni. Pl. ilyen szemszögből válhat vizsgálatunk tárgyává a hazai városkép alakulása, amely éppen az egyik ilyen sajátosságra hívja fel figyelmünket, és amely — a nyugati művészet befolyásában vizsgálva a hazai eredményeket — mind eddig nem válhatott kutatásunk tárgyává. Ezen belül most a városkép alakulásának csupán egy kisebb témáját említjük meg: a magyar nagytemplomok feldolgozásának szükségességét, éppen a sajátos hazai városkép alakulása szempontjából.¹ A XVIII. sz. közepétől, az Alföldön épülő helységek legnagyobb templomát, amelyet az esetek túlnyomó többségében a város, tehát nem főúri mecénás építtetett, a magyar későbarokk építészet egyik legjellegzetesebb típusának tarthatjuk. A vizsgálat kiter arra, hogy e templomtípus hogyan függ össze a középület építéssel (torony, tűztorony, városháza tornya), összegyűjti az ide vonatkozó valamennyi példát, és feldolgozza azok építéstörténetét. — Vagy említhetünk egy másik témát, mely szintén arra mutat, hogy egy helyes diszinkciójú periodizáció, milyen sajátosan hazai problémák megoldását teszi lehetővé: ez a XIV–XV. sz.-i hazai oltárművészet kialakulásának feldolgozása,² amelyen belül meg kell keresni az oltárművészet társadalmi alapjait és hátterét, a nemesi, polgári és falusi igények által megszabott megoldás-típusok megállapításával. Pényt derít az erekleoyoltár és szárnyasoltár viszonyára, történeti szerepére, és kísérletet tesz esetleges területi szétválasztásukra. E téma a külföldi kutatás részére is sok érdekes megállapítást tartalmaz abból a

sajátos hazai helyzetből eredően, hogy az egyes stílusok itt hosszabban elhúzódtak mint külföldön, ezért vidékenként a műhelyek, nemzedékről nemzedékre öröklődve, erős gyökeret ereszthettek, és így különböző társadalmi alakulásokon át más-más rétegek használták és alkalmazták ezeket: nemesi, polgári, paraszti és ugyanakkor főnemesi igényeket elégítettek ki.

A periodizáció kijelöléséhez meg kell vizsgálni, hogy a magyarországi művészet e kettősségét — tehát az importált és a sajátosan helyi alakulást — tekintetbe vevő periodizációnál milyen problémákat kell megoldani.

Fel kell adnunk eddigi periodizációinknak azt a mechanizmusát, amely minden áron időben a külföldi művészethez kívánta közelíteni a hazai művészet periodikáját. Ez a próbálkozás a provincializmus pejoratív jelzőjétől kívánta mentesíteni a hazai művészetet. A célt nem érthette el, mert ha a magyar művészet eredményeit a külföldi stílusalakulás mércéjével mérjük, amint egy ilyen periodizáció szükségszerűen tette, és nem keressük egy korszakon belül a sajátos hazai stílusjegyek kibontakozását, hanem csak azt nézzük ami másodrendű benne, ebben az esetben a külföldi tükrét, természetes, hogy csak provinciális jellege domborodik ki. Vannak esetek, amikor egy stílus magyarországi indulása egyidős a külföldivel, de ez még nem azonos a hazai gyökérvetéssel, illetve a hazai sajátos jegyek kialakulásával. Így például igaz, hogy a ciszter építéset, tehát a koragótika egyes esetekben az anyaországgal majdnem azonos időben jelentkezik hazánkban. Ennek történeti okára most nincs módunk kitérni, csak egy, ezt bizonyító tényt említnünk meg példaképpen, az egresi kolostor alapítását, melyet rendi történet szerint 1186-ban, III. Béla másodsorzi kérésére szerveznek meg a pontigny-i ciszterek. A pontigny-i templom építésének harmadik szakasza 1180-ban fejeződik be, s ekkor kapja azt a formáját, amely sok forradalmi újat jelent a kialakuló gótika építésze szempontjából. Bár Egrest nem ismerjük, de tudjuk a rendi szabályokat, hogy az anakolostor építőműhelyt is küld magával a távoli országba, a rend építészeti előírásainak biztosítása érdekében. Így bizonyosak lehetünk abban, hogy az egresi építkezések már a XII. sz. végén átszarmaztatták hazánkba az 1180-as pontigny-i templom stílusát. (Ezt a feltevést az is támogatja, hogy III. Béla első felszólítására 1179-ben nem tesznek eleget a rendház alapítás kérésének, mert az ottani építkezések minden munkaerőt lefoglaltak. Csak az építkezések befejezése után tudják biztosítani az egresi kolostor felállítását.) Azonban ez francia iskola, bizonyosra vehetjük, hogy francia építőmesterekkel. Nem hazai munka, és egy időnek el kell telnie, amíg hatását asszimilálja a magyar művészet. A periodizáció feladata éppen az, hogy az emlékek és adatok alapján jelezze a magyarországi művészet történetén belül a kettő szétválását, tehát az importált művészet mellett a stílusjegyek sajátos vonásainak kialakulását.

Egy ilyen szempontú periodizáció megköveteli, hogy alaplául ne kizárólag a történeti eseményeket vegyük. Eddigi periodizációink ugyanis, bizonyos korszakoknál, legtöbb esetben ha nem a külföldi stílusalakulást vették figyelembe, akkor elég mereven a magyar történelmi események nagy dátumaihoz kötötték a művészettörténet kronológiáját. Oka az volt, hogy sok esetben kapcsolódni látszott a stílusváltás ezekhez a dátumokhoz. Példának említhetjük 1526-ot, ami bizonyos értelemben szükség-szerűen lezárt egy kulturális folyamatot, vagy legalábbis olyan mértékben megszakított és olyan kiesést jelentett a művészet fejlődésében, hogy valóban periodizációs dátumnak tekinthették. A mohácsi vészt követő 150 éves török megszállás a megszállt területeken valósággal megbénította a hazai művészet alakulását, így az az egésszéges fellendülés, amelyet Mátyás indított el, és amelynek hatása Mátyás után is érződött királyaink és főuraink mecénási tevékenységében, a török által megszállt területeken megakadt, s ha nem is teljesen, de mégis akadályozta a meg nem szállt területek művészi alakulását, vagy legalábbis bizonyos irányban meghatározta, (pl. dunántúli várépítkezések stb.) A hazai sajátosan helyi művészet emlékeinek és adatainak vizs-

gálata mégis inkább ahhoz a következtetéshez vezet, hogy még egy ilyen határozott történelmi eseménynél, mint amilyen a mohácsi vész volt, sem lehet pontos, a művészettörténeti feldolgozást segítő periodizációs dátum. Bizonyos értelemben a magyarországit befolyásolta, de nem vonatkoztatható éppen arra, amire mi szeretnénk a periodizációt segítségül venni: a helyi művészet alakulására. Példa erre Dunántúl mellett az erdélyi fejedelmek udvara, vagy a felvidéki művészet alakulása.

Mindezt figyelembe véve arra a következtetésre jutunk, hogy a fundamentum divisionis, ebben az esetben a periodizáció alapjául, olyan szempontokat kell találnunk, amely a művészet lényegét közelíti meg. Ez pedig szemben a történelmi eseményeket figyelembe vevő szemponttal, a stílusalakulás lehet. Megjegyezni szükségesnek tartjuk, hogy stílusalakuláson nem pusztán a stílusjegyek formai jelentkezését értjük, hanem megvizsgálását annak, hogy mikor, hogyan és ki által jelentkezik az új, mikor, hogyan és ki által terjed és változik a művészet. Ennek az alakulásnak sok esetben oka egy történelmi esemény, egy jelentős történelmi egyéniség, de ez önmagában még nem művészettörténeti periodizációs határ, meg kell keresnünk a stílusváltozás jelenségeit és időpontját. Az adatok birtokában nem egyszer tapasztalni fogjuk, hogy az eddigi történelmi eseményhez kötött művészeti dátum azt megelőzően már stílusjegyekben jelentkezett. Így példának említhetjük a tatárjárást, amelyet elsősorban a régebbi feldolgozások vettek határnak, pedig az az átmeneti stílus, amit a tatárjárástól számitanak, már néhány évtizeddel előtte jelentkezett, és a tatárjárás csak annyiban módosította, hogy a pusztítás után lerombolt épületeket a kialakuló új stílus értelmében építették újjá. Tehát számszerűen hirtelen megsokasodott hazánkban a koragótikus építészet, de nem volt indító jellegű a tatárjárás.

Természetesen nem csak egy esetleges néhány évtizedes eltolódás miatt tartjuk helytelennek a történelmi eseményekhez kötött periodizációt, hanem elsősorban azért, mert kutatásunk tárgyát ezzel nem közelíti meg egy olyan szempont, amely a tárgy lényegét érintené. *Ha a stílusalakulást vesszük figyelembe, akkor az indító pont már egy olyan jelenség, amelyhez mérhető a művészet további alakulása.* A történelmi eseményhez kötöttség nem adott többet a kutatás megsegítéséhez, mint egy merev dátumot, mely után már egy bizonyos stílus jegyeit kellett keresni. Azonban mivel idegen volt a tárgyhöz, a fejlődés változásaihoz szükségszerűen nem adott mértéket. *A helyes periodizáció nem pusztán dátum csak, hanem egyúttal a vizsgált tárgy kibontakozásának első jelentkezése.* Ne csak formális elindítása legyen egy fejezetnek, hanem mutasson rá egy új művészeti jelenségre, amelyhez a további viszonyíthatjuk, s amely ennek az új jelenségnek mércéje lehet, mert a tárgy stílusjegyeinek alakulásához ad útbaigazítást.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a művészettörténeti szempontokat figyelembe vevő periodizáció mindig következménye a történelmi változásoknak, mint ahogy a művészet fejlődése következménye a társadalmi viszonyokban végbement alakulásnak. Éppen ezért a történettudomány segítségét kell igénybe vennünk ahhoz, hogy megbízhatóan tájékozódjunk a magyarországi társadalom alakulásában. Ugyanakkor a mi adataink, a datált, feldolgozott emléktárgy, mint segédtudomány a történettudomány kutatói részére is viszontsegítséget ad.³ Hogy milyen mértékben kötődik a történeti alakuláshoz a művészettörténeti kutatás, ehhez példának említsünk egy olyan témát, amely különböző periodizációs határokat érint, és amelynél a szakperiodizáció mellett szükséges tekintetbe venni a történeti periodizációt: ez a XIV–XVI. sz.-i hazai építészervezet fejlődésének és kialakulásának vizsgálata.⁴ Ez a kutatás a nemzetközi vizsgálódásoknak is egyik központi témája. Bár eminensen művészettörténeti jellegű, de megoldásához – ahhoz hogy az építőműhelyek szervezeti, formai, jogi, tehát művészetszociológiai értékelésére sor kerülhessen –, szükséges az egész korszak történeti adatainak felmérése, a történeti alapok tisztázása. Csak ezután kerülhet sor a művész társadalmi helyzetének közelebbi vizsgálatára,

és szakmai szempontból az egyik leglényegesebbre: az emléktárgy esetleges új attributálására.

A periodizáció következő problémáját érintve, hivatkozunk keil arra, amit fentebb már említettünk, hogy bizonyos alapk munkák elvégzésével megérett a helyzet egy új periodizáció konkrét kijelölésére, és ezt követően a nagy feldolgozó munka megkezdésére. Tudniillik a periodizációs munkák soha nem a kutatás kezdetét jelentik, hanem a kutatás után a feldolgozó munka indulását. Ha nemcsak formális periodizációt akarunk, akkor kizárólag nagy adatanyag birtokában lehet konkrétan kijelölni az egyes fejezetek határait. Ennek érdekében tehát a rendelkezésünkre álló adatanyagot fel kell térképezni, felhasználva a levéltári kutatásokat, topográfiai munkákat, a régészeti kutatások eredményeit, a helytörténeti kutatásokat. Tovább menve el kell végezni bizonyos morfológikus vizsgálatokat, motívumok, részletformák alakulásáról, vándorlásáról, elterjedéséről. Mind a feltérképezés, mind a morfológikus vizsgálat hivatva van összefoglalni az összegyűjtött adatanyagot egy olyan rendszerezésbe, mely a hazai művészet történetének megírását és e nagy munka felosztásának alapjait, periodizációját teszi lehetővé. Nagy feladat, szinte egész szakmánkat érintő munka, de a program megérett a megvalósításra.⁵ Ha sikerül ezt szakterületünk központi feladatává tenni, akkor ez olyan új szervezethez biztosítja a magyar művészettörténeti kutatásnak – amely eddig a nagy egyéni kutatásokra épült csupán –, hogy a legmodernebb kutatási módszerek kialakulása várható e munka folyamán.

Minden periodizáció nem csupán a stílus jelentkezésének kezdeti korszakát jelöli, hiszen az elindulás meghatározása csak egyik feladata a periodizációs munkának. Természetes, hogy a nagy fejezeteken belül külön periodizációs pont a stílus elterjedése, virágzása, hanyatlása. A mi programunk azonban konkrétan feladatot hárít a periodizálásra, minthogy a kezdet, a virágzást és a hanyatlás korát kijelölje. Periodizációs munkákkal csak akkor visszük előbbre az eddigi feldolgozásokat, ha a határok és fejezetek kijelölésével rámutatni tudunk a sajátos alakulás megjelenésére, és annak külön életére. Itt nem riaszthat meg bennünket az, hogy így a kezdeti korszakban sokszor érettebb alkotásokkal találkozunk, mint a továbbiakban, amikor már a sajátosságok alakulását vizsgáljuk, hiszen a kezds nagyon gyakran egy érett külföldi anyag átvétele. *A periodizáció nem értékelés mint ahogy sok feldolgozás annak tekintette, hanem a fejlődésnek valami szempont szerinti felosztása.* Amikor a magyarországi művészetben belül a sajátos hazai alakulást keressük, akkor a fejlődés vonalát követjük, mert az egyetemes stíluson belül a hazai művészet alakulása, még ha eleinte tökéletlenebb műveket eredményez, ugyanakkor ehhez az egyetemes stílushoz ad új speciális vonásokat, és így gazdagítja azt. Feldolgozó munkáinkban éppen erre a jelenségre kívánunk figyelni, tehát ezért kell külön periodizációs pontként jelölőnk, és úgy tekintenünk, mint a sajátos hazai művészet periodizációját a magyarországin belül.

A felosztás elvégzésekor még egy szempontra figyelemmel kell lennünk. Többször hangoztattuk, hogy a periodizációs határok kijelölésénél majdnem kizárólagos iránytűnk maga a mű, az emléktárgy, erre kell építenünk a sajátos hazai művészet feldolgozásának periodizálását. A problémát az okozza, hogy emléktárgyunk igen hiányos. Példaként emeljük ki a XIII. sz.-ot, amikor a tatárdúlás és néhány évtizeddel utána a kunok lázadása olyan virágzó és jelentős építészeti és egyéb anyagot pusztított el, aminek ma már nyomára sem akadunk, de, hogy létezett, arról több forrás értesít bennünket. Konkrétan mutatja ezt az egyik legsúlyosabb terület, Csanád megye, amelyről tudjuk milyen kiemelt politikai és kulturális központja volt István király korának, és ahol ugyanakkor megmaradt emlékekről alig beszélhetünk. Több mint ötven templomot említenek itt az Árpád-kori oklevelek, melyek nagy része kőből épült. De hivatkozhatunk, mint forrásanyagra, a szent Gellért legendára, mely többszáz templom építéséről tesz említést, és ha ez nem is ilyen mennyiségben, és nem is éppen

Gellért korára érvényes, de a legenda kutatói mindenképpen forrásanyagnak minősítik az Árpád-kori Csanád megye történetéhez. Az adatokból elvégezhető rekonstrukció mindenesetre azt bizonyítja, hogy virágzó kulturális élet semmisült meg ezen a területen, és nincs emlék, amely arról hirt adjon. Pedig ez a terület még egy szempontból érdekes. Már a nyugati kereszténység előtt itt letelepült bizánci keresztény papok, pl. a bazilikák, építészeti kultúrát hoztak ide, s ez az építészet sajátos módon keveredett később a nyugati kereszténység által közvetített stílusokkal. Bár kevés emlékmaradvány tanúskodik erről, de ezek mutatják alaprajzban és strukturálisan a keleti és nyugati építéset itteni találkozásából alakult sajátos hazai formát. Jelentős téma ez, feldolgozása a magyar művészettörténet kutatóira vár.

Ha a periodizáció alapja maga a mű, vajon a történelmi tényeknek megfelelő képet kapunk-e, ha csak a megmaradt és a legtöbb esetben átépített anyagra alapozunk? Természetesen lehetetlen vállalkozás lenne egy-két század művészettörténetét megírni kizárólag levéltári anyag alapján, de a *periodizációs határok kijelölésénél tekintetbe kell venni ezeket az elpusztult, ma már csak*

oklevelekből ismert tényanyagot. Ez az anyag tehát ne a feldolgozás, hanem a periodizáció szempontja legyen. Nem arról van szó, hogy egész korszakok művészetének történetét írjuk meg, amikor emlékmű nincs, hanem a periodizációnál vegyük figyelembe, és *ennek alapján a későbbi emlékeket úgy tárgyaljuk, mint aminek már volt előzménye.*

Befejezőül Fülöp Lajos említett székfoglaló előadásából idézzük a következő gondolatot: „Népi multunk a romokban és töredékekben is hatalmas erővel szól hozzánk, művészi értékük, igazságuk ma is páratlan nevelőhatású. A görög templomok körül a földből előkerült garasos agyag fogadalmi szobrocskákról az a szépség és nemesség sugárzik, ami a nagy művekről, — s ami öklömnyi egregyi templomocskánk, ahogy a térbe van állítva, és csöppségében is az egész vidéket dominálja, valami olyant fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben lehet... Ezt mutassa meg nekünk a magyar művészettörténelem, tanítson meg elevenen viszonyulni multunk művészetéhez, tanítson meg érteni, szeretni, abban gyönyörködni tudni, amink van, mert semmi más nem pótolhatja üzenetét.”

JEGYZETEK

¹ A téma a Művészettörténeti Dokumentációs Központ keretében összeállított kutatási programban szerepel. A romanika témáit összeállította Kovács Éva, a gótikáét Entz Géza, a barokkét Mojzer Miklós, a modern anyagot Németh Lajos.

² A téma a Művészettörténeti Dokumentációs Központ programjában szerepel.

³ Szépen dokumentálja ezt a kölcsönhatást a Történettudományi Intézet szerkesztésében 1964-ben megjelent „Magyarország története” c. kiadvány időrendi táblázata, melyben a magyarországi és az egyetemes történet eseményei mellett a megfelelő művelődéstörténeti adatokat is prezentálja. Ezek az adatokat azután egy ese-

mény, egy korszak, egy személyiség értékelésénél figyelembe is veszi.

⁴ A téma a Művészettörténeti Dokumentációs Központ programjában szerepel.

⁵ A Művészettörténeti Dokumentációs Központ már említett kutatási programjának egyes témái már ezt a nagy munkát készítik elő, részben azzal, hogy egy-egy periodizációs problémát oldanak meg, részben a sajátosan hazai alakulás egy-egy emlékét dolgozzák fel, szinte már a végleges nagy feldolgozó munkának fejezeteként, részben pedig az összegyűjtött adatanyag rendszerezését végzik el.

MÁLYUSZ ELEMÉR HOZZÁSZÓLÁSA

Feladatunk áttekintést adni a magyar társadalom életének Mohácsig terjedő legrégibb szakaszáról, és kijelölni fejlődésének fordulópontjait.

Társadalmunk életéről a magyar polgári történettudománynak volt általános elgondolása. Lényegében történetünk egész menetét az uralkodó osztályoknak a szemzőgéből nézte. Kétségtelenül egyoldalú felfogás volt ez. Vele szemben marxista történettudományunk egy másik koncepciót alkotott meg. Ennek megint az a lényege, hogy a fejlődést az elnyomott társadalmi osztályok, tehát a középkorban elsősorban a parasztságnak a szemzőgéből nézve vizsgálta. Felfogása szerint a parasztságnak a helyzete állandóan romlott, az ellentét kibékíthetetlen volt az elnyomottak és az elnyomók között, és a fejlődésnek a menetét az osztályharc szabta meg. Az Egyetemi Tankönyv I/1 kötete ezt a szemléletet rögzítette meg. A rajz alkalmas volt a polgári koncepció egyoldalúságainak a kiküszöbölésére. Ma úgy érezzük, hogy a tankönyv előadása túlságosan leegyszerűsített, skematikus. Amennyire helyénvaló volt, amikor az egyoldalúságnak a kiküszöböléséről volt szó, annyira szembevető ma már a merev, dogmatikus egyoldalúsága. Azt hiszem, sokan érzik, hogy többé nem elégíti ki a mai kornak az emberét. Mi a marxizmuson valami összetettebb gondolatrendszert értünk, többoldalú szemléletet; nem egyszerűen árnyaltabb előadást kívánunk, hanem azt, hogy az életnek a teljességét állítsa elénk, vagy próbálja érzékelteni. A történetnek nem az a folyamata, hogy sablonosan mindig ugyanazok a mozzanatok ismétlődnek, ugyanazok a harcok lángolnak fel, ugyanazok az ellenfelek küzdenek egymással vagy lépnek szövetségre. A termelőerők fejlődése sem közvetlenül hat. Ez is, éppen mint az osztályharc, alapvető jelenség, senki sem tagadhatja nagy jelentőségüket, azonban elvontan, csak magukban nem magyarázhatják meg, nem alkalmasak megmagyarázni a fejlődést. A reájuk vonatkozó sok ezernyi adat legrelevánsabb fősorakoztatása után is hiányérzetünk marad. A szürke adattömeg, amely alig különbözik attól, amelyet a magyarországi pozitivisták sokszor és nem ok nélkül kigúnyolt módszerrel segített összehordani, nem

adhat fogalmat az élet sokszínűségéről. Nem az adatok halmozására van szükség, hanem az összképpé való összefoglalásukra. Egy rövid áttekintésben lehetetlen csak megközelítően is teljes képet nyújtani a társadalmi fejlődésről. Csak annyit tehetünk, hogy rámutatunk a jelenségek összeszövődött voltára, hangsúlyozzuk a vizsgálódások elkerülhetetlenségét, és bevalljuk, hogy, Széchenyi szavaival élve, csak zarándoki komolysággal szabad a problémákat megközelíteni.

A magyarság életének legrégibb szakaszait, az anyajogú és az apajogú periódusokat figyelmen kívül hagyhatjuk, mivel itt csakis az etnológiának az útmutatására tudnánk támaszkodni. Áttekintésünket a IX. sz. közepénél kezdhetjük, amikor a magyarság az elbeszélő kútfőknek a világánál a dél-országi steppéken először feltűnik. Ekkor a kazár birodalomhoz tartozó nagyállat-tartó lovas, nomád nép volt. Társadalmi szervezetét már ebben az időben a feudalizmusra emlékeztető kezdeti formák jellemezték. Erős vagyoni különbségek voltak az egyes nemzetségek között, maguk a nemzetségek azonban széles társadalmi alakulatok, mert nemcsak egymással rokon családoknak szövődékét jelentették, hanem függő viszonyban álló, a nemzetségbe befogadott, a nemzetséghez csatlakozó népelemeket is. A nagyállat-tartás olyan gazdasági foglalkozás, amelyet egyes emberek és egyes családok nem tudtak volna folytatni. A nomadizáló gazdálkodási mód egyenesen megkövetelte és alapföltétellé tette a nemzetségi szervezetek szerinti tömörülést. A törzs már nem a nemzetségek valami organikus továbbfejlődésének az eredménye; szemben a nemzetséggel, mesterséges társadalmi alakulat, amelyet parancszoval tömörített össze egy-egy nagyhatalmú, uralkodói képességekkel rendelkező nemzetségsőfő, aki családjának és nemzetsége tagjainak vezető szerepet tudott biztosítani. Ennek a hatalmi alakulatnak az alapja egyedül és kizárólag az erőszak volt; az az erőszak, amelynek alkalmazásával megteremtődött voltaképpen az állam első kezdetleges formája is. Megjelenésében, jellegében és felépítésében az állam katonai jellegű volt. Alapja nem rabszolgá társadalom. Rabszolgák vannak ugyan,

a nemzetségeknek a földjein dolgoznak, azonban szereplésük nem jellemző a társadalomnak az életére. A társadalom a személyileg szabadoknak a társadalma. Ily szabadok függő viszonyba léphetnek, gazdagabbaknak, előkelőbbeknek a szolgálatába állhatnak, de személyi szabadságuknak a megtartása mellett. Nem is lehet ez másképpen egy folyton mozgó, nagyállat-tartó, hatalmas területeket bejáró népnél, hiszen itt a rabszolga könnyen kijátszhatja ura figyelmét, bármikor elmenekülhet. Földművelés nem hiányzik a kazár birodalom területén, a téli szállások közelében vannak állandóan művelt földek, de mindez nem számottevő.

Gyorsan mozgó, rablásra és hódításra vágyó nép volt a magyar a IX. és a X. sz.-ban. Életmódjának a megváltoztatására kétségtelenül a végleges megtelepedés volt elhatározó hatással. Azzal, hogy megtelepedett, állandó lakóhelyen maradt, megindulhatott a földműveléssel együttjáró átalakulásának a folyamata. A honfoglalás így módon kihatásaiban lett a magyarság sorsát eldöntő tényezővé. A megtelepedés, a nomadizáló nagyállat-tartásnak a háttérbe szorítása, ugyanakkor a földművelésnek az előtérbe lépése siettette a társadalmi differenciálódásnak a folyamatát. Ennek eredményül egy kis létszámú harcos elem elhatárolódhatott a közrendűek nagy tömegétől.

A megtelepedésnek más vonatkozásban is elhatárolóan fontos következményei lettek. A nép számszerileg gyarapodott, ugyanakkor etnikailag integrálódott. Valami olyasféle folyamat zajlott le, amelyhez hasonlót ma lehet megfigyelni az afrikai országokban. Itt is népek válnak ki és alakulnak meg, kovácsolódnak össze, lesz uralkodóvá egy-egy nyelvjárás, vagy egy-egy néptörzseknek a nyelve, válik gazdasági egységgé különböző népek lakóhelyéből a gyarmatosítók szeszélye által összeszerkesztett terület. A néppé, országgá, államná alakulásnak ez a folyamata zajlott le egy évezreddel ezelőtt Magyarország területén. További következmény, az új külpolitikai helyzet eredményül is, a királyság megalapítása és a feudális társadalmi rend kibontakozása.

A feudalizmus erőszakuralmat, osztálytársadalmat, elnyomó állami apparátusnak a létét jelenti. Jelenti továbbá a földmonopóliumot, a termelőeszközöknek az uralkodó osztály kezében való összpontosítását, és a dolgozó tömegeknek a termelőeszközöktől való megfosztottságát. Szent István korától egészen a feudalizmusnak a megszűnéséig ezek a feudalizmusnak a jellemző vonásai. Azonban ez a korszak így módon több évszázadot, csaknem ezer esztendőt jelentene. Szükség van kisebb részekre felosztani. Ebben az esetben az alapvető kategóriák és meghatározások már mindjárt nem elégségesek.

Ha a magyar feudalizmus jellemző vonásait össze akarjuk állítani, meg akarjuk ismerni, akkor a legfontosabb gyanánt azt kell kiemelni, hogy a társadalmi rend a hadi érdek, a katonai szempontok szerint igazodott. A magyar feudalizmus nem annyira hódító jellegű, mint amilyen akkor lett volna, ha a mongol, a tatár, vagy a különböző török népek feudalizmusának a mintájára fejlődhet. Ha nem olyan, mint az arab vagy az ozmán török népeknek a feudalizmusa, ebben nem egyedül a megtelepedés volt a döntő tényező. Az ozmán török és az arab uralkodó osztályok is végleg megtelepedtek, földbirtokosok, sőt városalakók lettek, mégis megtartották hódítani, terjeszkedni törekvésüket, és ennek megfelelő harcias életmódot követtek. Az eltérést szellemi ok, a vallásnak a különbözősége magyarázza meg. A mohamedán vallás akkor alakult ki, amikor az arabság harcias, hódító nép volt. A vallásos ideológia állandósította a népnek az erkölcsi magatartását és életfelfogását, s ez az ideológia, vallás és életmód hatott azután mindazokra a népekre, amelyek mohamedánokká lettek. Ha a magyarság, megtelepedése előtt, még a kazár birodalomban mohamedán vallásra tér át, valószínű, hogy ezekhez a keleti hódító népekhez hasonló mentalitás jellemzi későbbi életét. Önmagában tehát nem a megtelepedés volt a döntő, hanem az, hogy a megtelepedéssel a nyugati keresztény vallásnak a főlvétele is együttjárt. A keresztény vallás pedig előbb városalakó kézműves, majd földművelő népek volt a városa, nagyon alkalmas tehát,

hogy egy feudális renden fölépülő társadalom a magáénak vallja. Mindenképpen igazat kell tehát adnunk Max Webernek, hogy gazdasági és szellemi tényezők szabják meg a fejlődésnek a menetét. A magyar feudalizmus a nyugati feudalizmussal mutat rokonvonásokat. Nem idegen intézményeknek az átvétele következményeül, mint ha egy tanítómester parancsszava döntött volna, hanem mert a környezet, a megtelepedés, a földművelésre való áttérés és a keresztény vallásnak a főlvétele együttesen ezt a fejlődést eredményezték.

A kereszténység hatása alatt megváltozott a magyarságnak a munkáról alkotott felfogása. Ez a tény nagyobb jelentőségű, mint első hallásra gondolni lehetne. A középkori Magyarországon a luxuscikkeknek a behozatala mindig nagy tehertételt jelentett a gazdasági élet számára. Ezeknek a cikkeknek, amelyek az uralkodó osztály igényeit voltak hivatva kielégíteni, az ellenértékét a dolgozó népek munkával kellett előteremtenie. A X. sz.-ban mindezeket a luxuscikkeket, de azon kívül a nagy értéket jelentő rabszolgákat is, ellenérték nélkül szerezte meg a magyarság a kalandozó háborúk zsákmányából. Az egyáltalán nem túlzó nyugati leírásokból az tűnik ki, hogy a zsákmányul megszerzett ékszerek, értéktárgyak, ruhák, továbbá az adók formájában nyert összegek oly nagy gazdagságot képviseltek, amelyet a magyarság otthon, munkájával semmiképpen sem tudott volna előteremteni. Ez a hatalmas érték-tömeg mégis észrevehető nyom nélkül eltűnt. Eből szerzett jószág volt... Ellenben, amikor a magyarság áttért a földművelésre, megtelepedett és munkához látott, ezzel megindította felemelkedésének egészséges folyamatát. A munka megteremtette a fejlődés gazdasági alapjait. Behizonyosodott, hogy maradó érték rablás nem, csak a társadalom munkája hoz létre. Érték, mely több a vagyon tárgynál, csak munkával teremthető. Alapvető változást hozott az, amikor a munkáról vallott nézetet az egyház az emberek tudatába belevésztte. Dolgozni a rabszolgák dolgoztak korábban is, sőt nemcsak a rabszolgák, hanem a pásztor, a földművelő magyar is a kazár birodalomban csakúgy, mint a X. sz.-ban a Kárpát-medencében. Ez a munka azonban pusztán kényszerűségről és a létfenntartás érdekében folyt. Azt a gondolatot, hogy a munka erkölcsi felemelkedés céljait szolgálja, az egyház hitette el. A munkát az egyház kötelességteljesítésnek, a penitenciátartás egyik eszközének tekintette, amely alkalmas arra, hogy a hívőt átalakítsa és méltóvá tegye a túlvilági boldogságra. A Halotti Beszéd is ennek mondja a munkát; fáradtságnak, szenvedésnek, és megpróbáltatásnak. Tehát eszköznek, amely, akár mint a bűntörlés, alkalmas az embert jobbá, tökéletesebbé tenni. A Gellért-legendának a Symphonia Ungarorum-ról megemlékező jelenete is tanulságos. Gellért püspök természetesnek találja és mondja, hogy a malomkővet forgató szolgánál a munkáját, amelyet ura reábizott, köteles elvégezni, éjjel is dolgozik, megjutalmazza azonban, amiért morgás, ellenkezés nélkül teszi, sőt furcsa melóliájú énekével frissítve magát, lankadó erejét fokozza. A jutalom azért jár a szolganőnek, mert — a püspök szemében — akaraterejével a megszokottnál nagyobb teljesítményre lett képes. Szubjektíve, a szent életű püspök megítélése szerint, közelebb került ezzel az égi jutalomra méltók csoportjához, objektíve, ahogyan a mai ember látja, megérzett valamit a munka szépségéből. De akárhogy is értékeljük a legenda szavait, annyi bizonyos, hogy a keresztény vallás a munka fontosságának hangoztatásával, értékül való elismerésével egyrészt túlhaladt a rabszolga társadalmak felfogásán, másrészt mai társadalmunk felfogásának kialakulásához értékesen hozzájárult. A személyi kultusz korának marxista történetírása az egyháznak ezt a tevékenységét csak negative értékelte, mondván: a túlvilági boldogság ígéréstével az uralkodó osztály érdekében próbálta kárpótolni a ki-zsákmányoltakat a jelen szenvedéseikért, a nehéz munkáért. Lehet, hogy az egyház valóban szándékosan befolyásolta a tömegeket, az ideológiai hatását mutatja azonban, hogy a tömegeknek a munkához való viszonyát átalakította, mégpedig — s ez a fontos — a fejlődést jelző irányban. Ugyancsak pozitívan kell, a végső eredmény szemszögéből nézve, értékelni az egyháznak a

munka megszervezését célzó kísérleteit. Az egyházi nagybirtok például mutatott nemcsak a szolgák kizsákmányolására, hanem azoknak ésszerű módon való foglalkoztatására is. A mezőgazdaság technikai újításai külföldről, Francia, Olasz, Német, Cseh szerzetesek révén éppen úgy honosodtak meg, mint ahogyan ma a gazdaságilag elmaradott országokba a mi szakértőink visznek segítséget.

Az, hogy mind ez a feudalizmus jelenségeitől kísértetve ment végbe, a kor és a viszonyok lényegéből következett. Magyarország feudális jellegű országok szomszédságában fejlődött, a hazai viszonyok pedig szintén ilyen fejlődésnek megfelelően alakultak.

A Dei gratia-királyság gondolata európai megfogalmazású volt, a magyar királyeszmény azonban annak nem egyszerű átvétele. A nyugati uralkodók is Isten közvetlen leszármazottjainak mondották magukat, akár mint a magyar törzsszövetség szakrális főkirálya, s csak a Karolingok kezdték magukat Isten kegyelméből valónak nevezni. Nagyon is érthetően, hiszen a világ szemeláttára ragadta ősiük a hatalmat kezébe. A magyar uralkodók a pogány korban közelebb állottak népük szemében az istenséghez, mint a korabeli császárok, ha tehát, az egyház tanítását követve, elfogadták a Dei gratia-elvet, ezzel csak hozzá hasonlították a közhiedelmet a reális, a környező világ felfogásához.

A magyar feudális társadalomnak az életét, a királyság megalapítása után, döntően a hadi érdek határozta meg. Nemcsak közvetlenül a XI. sz.-ban, hanem végig, egészen Mohácsig mindig a hadi szempontoknak, a hadi érdekeknek megfelelően bővült vagy lett szűkebb azoknak a száma, akik a kiváltságosak, röviden a nemesek közé tartoztak. Ha azt vizsgáljuk, hogy vajon milyen korokban milyen rétegek estek ki a korábban katonáskodó elemek közül, és viszont mások milyen okok következtében tűntek föl, lett a hadakozó réteg kisebb vagy nagyobb létszámú, nyert több vagy kevesebb kiváltságot, lett a hatalma a királlyal és a kizsákmányolt népelemekkel, a jobbágysággal szemben nagyobb, vagy pedig volt kénytelen visszaszorulni, visszavonulni, — mindezek a jelenségek együttesen alkalmasan illusztrálják a magyar feudalizmusnak a történetét. Ha ilyen szempontok szerint vizsgáljuk a fejleményeket, akkor mindjárt nem lesz az teljesen egyhangú történelem, amelynek a lényege csak abban volna összefogható, hogy az urak kizsákmányolták a parasztokat, egyre nagyobb terheket róttak rájuk, a parasztságnak a helyzete egyre romlott, az osztályharc pedig élesedett. Elismerve az osztályharc alapvető, történelem meghatározó jellegét, a frázisokon, azt hiszem, végre túl kell már jutnunk.

A magyar haderő Szent István idejében két részből állott. Az egyikkel a király közvetlenül, szabadon rendelkezett, a másik pedig a szabad magyarokból tevődött össze, akik az ő utasítására gyűltek össze szükség esetén. A király közvetlen rendelkezése alatt álló haderő megint két részből állott. Az egyik a királynak a személyes környezete volt, a Gefolgschaft, a királyi kíséret, vagy ahogy nálunk nevezték: a familia. Ez részben, sőt talán nagyobb részben külföldiekből állott. Azért külföldiekből, mert a királynak a legmegbízhatóbb híveit azok jelentették, akiknek még nem voltak kapcsolataik a magyar társadalommal, nem állottak rokonságban magyar családokkal. A király rájuk, mivel egyedül az ő jóindulatára voltak utalva, természetesen inkább számíthatott, mint másokra. A haderőnek a király rendelkezése alatt álló másik része a királyi vármegyékből tevődött össze. Hogy milyen arányban állott az egész néppel, arra vonatkozólag Freisingi Ottónak a vallomása ad fölvilágosítást. Őszerinte átlag minden tizedik magyar, szükség esetén minden nyolcadik vonul hadba a király parancsára. Ez az arány bizonyára a királyi vármegyéknek a katonakontingensére vonatkozott. Azt jelentette tehát, hogy a hadakozásra alkalmas magyarok közül nem mindenki vonult hadba, ha a király parancsa fegyverbe szólította, hanem heten-kilencen, esetleg kevesebben otthon maradtak, és ezek békés munkájukkal teremtették elő a hadbavonulók katonáskodásának költségeit. A szabad magyarok valószínűleg valamennyien, akik nem tartoztak a

királyi vármegye kötelékébe, személy szerint kötelesek voltak hadba vonulni. Ez a törvényekből is következik, ahol a hadmentességi illetékről, tehát bírságról van szó, amely azokat sújtja, akik a király fölszólításának nem engedelmességeknek. A hadbavonulók könnyűfegyverzetű íjászok voltak; ők a honfoglaló magyarok nomád taktikáját követték, amint a sanktgalleni esetet megörökítő Eckenhard elbeszéléséből is látjuk.

A haderőnek legértékesebb része az volt, amely a király körül csoportosult. Legértékesebb a fegyverzet tekintetében. Ezek a nyugatról beköltöző lovagok nehézfegyverzetűek voltak, s a királynak főként biztosítottak a könnyűfegyverzetű íjásokkal szemben. István király is nekik köszönhetette a Koppány fölött aratott győzelmét. Nagy megbecsülésben részesültek, közülük többen később híres nemzetségeknek az őseivé lettek, és a nemzetségeikből származó családok azután a feudális kor végéig, mindaddig, míg az egyes családok ki nem haltak, lehet mondani vezető szerepet játszottak.

A hadszervezet átalakulása során a nehézfegyverzetű lovagoknak a száma egyre gyarapodott. Az előkelő magyar nemzetségek ugyanis kíséretükkel együtt fokozatosan fölcserélték az íjat, nyilat a lándzsával, a lovat a hadi ménnél, amely páncéllal volt borítva, és maguk is páncélba öltöztek. A magyar haderő átalakulása, tehát a lovas nomád taktikát követőknek a fogyása, ugyanakkor a nehézfegyverzetűeknek a növekedése, a királyságnak a megalapításától kezdve az egész XI—XII. sz.-on át tartott. A nehézfegyverzetű lovasság volt a király támasza belső és külső ellenfeivel szemben. Ugyanakkor a könnyűfegyverzetű haderő a fegyverforgatásban nem gyakorolta magát kellőképpen, s így azokkal a lovas nomád népekkel szemben, amelyek folytonos nyilazásban nőttek föl, háttérbe szorult.

A hadszervezet átalakulásával párhuzamosan haladt a társadalomnak a fejlődése. Nem lehet megállapítani, hogy vajon melyik volt az elsődleges és melyik a szükségszerű következmény. A kettő egymással összefonódva, párhuzamosan haladt. Társadalmilag a szabad magyarok egyre nagyobb mértékben, függő viszonyba kerültek vagy a királytól mint földesúrtól, vagy pedig az egyes hatalmas magyavagyonú nemzetségek föltől, akár magyar, akár külföldi származásúak voltak azok. Általában szabadoknak, libereknak nevezték őket, azonban függő viszonyba jutva, voltaképpen szabadságukat elvesztették. A függő viszony következményeit, szabadságuknak a csönkulását az egész népnek egy kis része, csakis a ténylegesen katonáskodók kerültek el. A nagyobb elem földművelővé lett, katonai szolgálatát nem vették igénybe, azt nem is tudta teljesíteni. Ezeknek az egykor szabad magyaroknak nagy tömegei olvadtak össze a Kárpát-medencében talált lakossággal, és alkották a XIII. sz.-ban már egységesnek tekinthető paraszti osztályt. A fejlődésnek a lényege tehát az, hogy a korábbi szabadság, amelyet a honfoglaló magyarságnak a zöme a magáénak vallhatott, egy kis rétegnek, a katonai szolgálatot teljesítőnek a tulajdonában maradt meg. Az állam, az egész nép szempontjából nézve most már az volt a kedvezőtlen jelenség, hogy az egész katonáskodó rész nem volt nyugati értelemben korszerűen felfegyverkezve. A fegyverzet ugyanis rendkívül drága volt, megszerzése nagy anyagi áldozatokat követelt. Lovagi fegyvereket nem lehetett megvásárolni minden családfőnek vagy oly atyafiságnak, amelynek hét-kilenc tagja Freisingi Ottó korában még ki tudott állítani egy fegyverest. Itt nagyobb anyagi megterhelésre lett volna szükség.

A szabad magyaroknak az a csoportja, amelyik a XIII. sz.-nak az elején már korszerű fegyverzetnek a birtokában volt, királyi szerviensnek nevezte magát. Az elnevezés azt jelenti, hogy a királyi tágabb kíséret tagjainak tüntették fel magukat, azok igyekeztek lenni. Nemességről ebben a korban még nem lehet beszélni. A királyi szerviensnek olyan módon iparkodtak az előkelő királyi kíséretnek a legelőkelőbb rétegét alkotó főurakat, nagybirtokosokat utánózni, hogy magukat egy tágabb királyi kíséret tagjainak mondták. Azt a kiváltságot kérték és kapták is meg, hogy őket a király befogadja családjába, megjelenhessenek a királyi udvarban. A fa-

miliába való fogadás ennek a kiemelkedő, korszerűen harcoló szabad magyar rétegnek, mondjuk így: a kiváltsága volt, ezzel fejezte ki a királlyal való közvetlen kapcsolatát. Ez a királyi serviens elem vívta ki magának az 1222-iki aranybullát. Az aranybulla csak később lett a nemességnek a privilégiuma.

A fejlődés így egészen organikusnak látszik. Azonban volt egy nagy baja. Nevezetesen az, hogy a királyi serviensek nem voltak eléggé gyakorlottak a lovagi harcmodorban, illetőleg a számuk nem is volt elég nagy. A magyar haderőnek, a magyar társadalomnak ebben az átalakulási stádiumában érte az országot a tatárveszedelem. A tatároknak az elhárítására szinte előnyösebb lett volna, ha egészében olyan könnyű fegyverzetű magyar haderő állítható velük szembe, amely hozzájuk hasonló módon tudja fegyverét használni. Azonban a X–XII. sz.-i társadalmi fejlődés, a meglepedés, a feudális függő viszony kialakulása következtében éppen erről nem lehetett szó. A Mohi csatamezőn elpusztuló magyar haderőben kevés volt a nehéz fegyverzetű lovag, a könnyűfegyverzetűek pedig gyakorlottságban elmaradtak Batu kán tatárjai mögött.

A tatárjárás tapasztalatainak a hatása alatt IV. Béla tervszerűen siettetett mind a társadalmi fejlődést, mind pedig a hadszervezetnek az átalakulását. Az eddig két részre oszló haderő társadalmi bázisaival együtt egységesült. Oly módon, hogy a vármegyei kötelekben harcoló, egykor szabad magyarokból kialakult katonáskodó várjobbágyi réteg és azután a királyi serviensek csoportja fölvette a nemes nevet, és a XIII. sz. második felében már mint egységes nemesség lépett föl. A várjobbágyi elem egyszerűen eltűnt, a királyi servienseknek a neve pedig egyedül a „szolgabíró” névben maradt fenn, de ez azután egészen a XX. sz.-ig.

Ugyancsak a hadiérdek dominált a városok külső jellegének a XIII. sz. közepi átalakulásában. Városi kiváltságlevelek a tatárjárás előtti korból nem maradtak korunkra. Városias telepek természetesen voltak már a XI. sz.-tól kezdve csíraformában, mint kereskedői, részben kézműves telepek. Egyrészt a királyi udvartartásának közelében, másrészt főképpen a megyei ispáni székhelyek mellett. Ezek a települések a XI–XII. sz.-ban, írott privilégium nélkül, bizonyos kiváltságokat élveztek, amelyek lakóiknak foglalkozásával, főleg kereskedői tevékenységükkel jártak együtt, részben pedig azzal, hogy a kereskedők idegenek, külföldiek lévén, hospeseknek számítottak, s a nomád vagy félnomád, illetőleg félfeudális népek körében szokásos módon a vendégeket megillető kiváltságokkal rendelkeztek. A városias telepek a tatárjárás idején még nem voltak kőfállal körülvett, erődítményszerű helyek, hanem miként az Rogeriusnak a leírásából is látszik, meg abból a tényből, hogy Váradot és Esztergomot könnyűszerrel, rövid ostrom után el tudták foglalni a tatárok, fa- és földerődítményekkel körülvett települések. IV. Béla most minden igyekezetét arra fordította, hogy egyrészt előmozdítsa a korábban szinte teljesen hiányzó hegyi váraknak a felépülését, másrészt pedig a városokat kőfállal körülvett erődítményekké változtassa. Privilégiumaiban, amelyeket rendszeresen adott a városias településeknek, a fállal való körülvételt ismételt hangsúlyozta, majd olyan intézkedéseket is tett, amelyekkel megpróbálta a polgárokat föltelepíteni egy-egy várhegyre. Ezt tette például Nyitrán, és ugyanezt próbálta megtenni Esztergomban is. A kísérletek nem sikerültek, de mutatják, hogy milyen tendencia vezette a királyt az efféle rendelkezések kiadásában.

Ha most össze akarjuk foglalni a fejlődésnek az elemeit, akkor azt kell mondanunk, hogy a XIII. sz. közepe volt a döntő fordulat, amely a magyarországi feudális társadalomnak az életében, az állam megalapításától számítva, bekövetkezett.

Egyházi téren is ezt látjuk. A vallásos érzés a XIII. századnak a közepén szembetűnően átalakult. A korábban liturgikusnak nevezhető vallásosságot egy másfajta vallásos érzés váltja föl. Korábban az istentiszteletnek az volt a célja, maguknak a templomoknak és a papság egész magatartásának a rendeltetése, hogy a keresztény istennek a pogány isteneknél különb voltát, utolérhetet-

len, felülmúlhatatlan hatalmát megmutassa. A liturgiát a latinul egyáltalán nem értő tömegek természetesen nem érthették meg, nem is sejtették, hogy mi a lényege annak, amit maguk előtt látnak. A liturgiával, a gyertyáknak a fényével, amelyet az oltárasztal oldalait borító aranylapok megsokszorozva vernek vissza, az egyháznak az volt a célja, hogy az új keresztényeket elkápráztassa, megfélemlítse, megrettentse, lélekben összetörje, és alkalmassá tegye arra, hogy átadja magát a papság lelki vezetésének. A Halotti Beszédnek a paradicsomból való kiűzetésre hivatkozása szimbolikus erejű. Az egyház elérte célját, de haszna volt ebből a királynak, az államnak, a feudális társadalomnak is. A nagy változás, ami a XIII. század közepén bekövetkezik, visszatükröződik a művészeti emlékekben is, legalábbis úgy képzelem, hogy visszatükröződik. Mint a társadalomnak az életében, a művészetben is a XIII. század közepe a fordulópont Magyarországon, amikor a román stílus helyét ad a gótikának. A XII. századi templomok jórészt, és a XI. századiak is vagy a királynak a monostorai, vagy pedig a nagy nemzetségeknek az alapításai. A nemzetségek, amelyek akár külföldi lovagok, akár előkelő magyar nemzetségek voltak a megalapítói, akikről ti. azután a nemzetségeket elnevezték, azzal ápolták a belőlük kisorjadt családok összetartozásának érzését, hogy monostorokat alapítottak. Ilyenek a jáki, a lébenyi vagy a zsámbéki. Ezek a hatalmas nagy építmények nem a környező falvak lakói számára épültek, hanem temetkezési helyül szolgáltak a nemzetség tagjainak. A monostorok szerzeteseinek és a király által alapított székes-, illetőleg társaskáptalanok kanonokjainak az volt a hivatása, hogy fényes liturgikus cselekményektől kísérvé naponta hat-szor zsolozsmázzanak, miséket mondjanak, imádkozzanak a nemzetség elhunyt tagjainak a lelkiüdvéért. A románstíliú, ma falu helyen található hatalmas nagy kőépítmények, mint pl. a felsőri templom is, tehát nemzetségi kultikus központok voltak, temetkezőhelyek, és a földadatok az is volt, hogy ápolják a nemzetségnek a hagyományait. Viszont a XIII. század második felében már a gótikus egyházi művelődés hat, misztikával és skolasztikával a kiválasztottakra, Krisztus és Mária életéből vett, az ő emberi voltukat is hangsúlyozó jelenetek képeivel, és ismét szimbolikusán a királyleány Szt. Margit életének példájával.

Észerint a XIII. századnak a közepe oly fordulópont, amely társadalmi, gazdasági, hadi, politikai, vallási vonatkozásokban egyaránt szembetűnik. Nem lehet mondani, hogy közvetlen ok és okozati kapcsolatban vannak ezek a jelenségek, de mégis szoros összefüggésben állanak egymással. A kutatásnak mai fokán mást nem tudunk mondani, mint hogy bizonyos egyidejűséget lehet konstatálni, a szorosabb összefüggésnek a földelítése azonban még a jövőnek a feladata.

A fejlődésnek a tendenciája tehát az volt, hogy a nemesség teljes egészében nehézfegyverzetű lovassággá legyen. IV. Bélának minden törekvése erre irányult. Ez a törekvés nemcsak nála tűnik fel, hanem Mátyás királynál is, s ez a törekvés így volna megfogalmazható: nemes, azaz lovag az maradjon, aki képes nemes módon élni, tehát jómódú ember, és éppen a vagyoni viszonyainál fogva el tudja látni a katonai szolgálatot, azaz módjában van megszerezni a fegyvereket, és rendelkezik annyi szabadidővel, amennyi szükséges, hogy ezeknek a fegyvereknek a forgatásában rendszeresen gyakorolja magát. Sajátságos módon sem IV. Bélának, sem pedig Mátyásnak nem sikerült ezt a célját elérni. A nemesség oly széles társadalmi osztály maradt illetőleg lett, amely magában foglalta az elszegényedett családtagokat is. Vajon mivel magyarázzuk azt, hogy a nemességnek a jómódú elemei nem hagyták cserben szegény társaikat, és Mátyás törekvéseinek is (hogy megadóztassa őket) ellene szegültek? Két magyarázat lehetséges. Egyrészt az, hogy élt egy bizonyos keleties, kissé kezdetleges magatartás, vagyis számontartották a rokonságot, és a szegényebektől nem különítették el magukat, azokat továbbra is részletetni akarták saját kiváltságaikban, még ha az ellenkezője lett volna is hasznos számukra. Az tudniillik előnyös minden feudális társadalomra, ha az uralkodó réteg lehetőleg

csekély létszámú, és magasan, minden átmenet nélkül széles úr választja el a kiszolgáltatottaknak, tehát az elnyomottaknak a tömegeitől, és nincsen közöttük — a nagy tömeg és az uralkodó réteg között — különböző átmeneti csoport.

De kereshetünk másik magyarázatot is. Észértem a köznemességnek, amely a királyi megyét már a XIII. sz.-ban a maga önkormányzati szervévé átalakította, javára volt, ha szemben a feudális uralkodóosztály rendkívül vékony főúri rétegével nagy tömegeket tud bármikor mozgósítani. Olyan köznemeseket, akik a megyében elismerik vezető szerepét, atyafiságos alapon vezetetik magukat általa, hiszen szegről-végről rokonok, akikkel tehát otthon nem kell osztoznía a hatalom s mégis hivatkozhat, támaszkodhat rájuk. Bármelyik magyarázat bizonyulna is a helyesnek, nem változtat a tényen: a köznemesség vezető rétege kezdettől fogva szembel helyezkedik az általános nyugati fejlődés tendenciájával, a reformer-uralkodók, mint Mátyás törekvéseivel, és akaratát keresztül viszi. Magatartása eredményeül széles tömeg helyezkedik el a parasztság felett. Privilegiumait, jogi helyzetét tekintve az uralkodó osztálynak volna a része, tényleges gazdasági helyzete, életmódja azonban paraszti. Milyet számolunk azzal, hogy ily nagy tömeg kettős helyzete nem maradhatott következmény nélkül, mindjárt világos lesz, hogy a magyar feudalizmus történetének megoldatlan problémái vannak. A köznemesség és a szegény nemesség között ugyanez a kapcsolat, az uralkodó osztály szemszögéből nézve, azt is tanúsítja, hogy a köznemességnek jó politikai érzékkel kellett rendelkeznie, ha ennyire fel tudta ismerni a maga hasznát, s a fejlődést érdekelte megfelelően tudta befolyásolni, mégpedig, s ez a nagy jelentőségű, az egész országot összefogóan és nem elszigetelten, azaz egységesen, egységes közvéleményt alkotva.

Sem a XIII. sz. végén, sem az Anjouk alatt, sem Mátyás idejében a nemesség nem lett azonos a lovassággal. A miles, a lovag változatlanul egy előkelőbb nemesi réteget jelent, s ebben a vonatkozásban nem jelent változást az ún. Zsigmond-kor sem. Zsigmond fél évszázadot kitevő uralkodása alatt ugyanolyan jellegű volt a fejlődésnek a menete, mint az egy évszázaddal korábbi periódusban. Mégis nincs-e valami változás az ún. Zsigmond-korban? Ez a változás azonban nem a feudális osztálynak az életén belül történik, hanem a paraszti tömegeknek a sorsában. A változásnak az a lényege, hogy a XIV. sz.-nak a legvégén és a XV. sz.-nak az elején megnevekszenek a paraszti tömegeknek a pénzterhei. A pénz szót hangsúlyoznunk kell. Az egyéb terhek ugyanis arányosan növekedtek, azaz tizedgabonából, borból természetszerűleg nagyobb jövedelme volt a földesúrnak, ha falvainak a száma megszorodott, vagy pedig a falvaiban jobbágynak a száma megnevekedett. De nemcsak erről volt szó, ezt a fejlődés hozta magával. Az új jelenség az volt, hogy a pénzterhek növekedtek meg. De most ne a teher oldaláról vizsgáljuk a kérdést. Vegyük úgy, hogy van egy bizonyos pénzmenyiség, amelyet a jobbágyság elő tud teremteni a XIV. sz. végén, a XV. sz. elején, mégpedig nagyobb mértékben, mint ez módjában állott a XIV. sz. folyamán. Vegyük úgy, hogy pénzt csak attól lehet elvenni, akinek van, aki maga előteremtette és akinek a munkáját most már a viszonyok úgy megkönnyítik, hogy nemcsak terményekben, hanem nagyjából pénzben tudja a munkája ellenértékét megkapni és azt teaurálni, esetleg fölhasználni. Hogy a paraszti tömegek ily helyzetbe juthassanak, elérhessék, hogy munkájuk ellenértékéül pénzt kaphassanak, ehhez szükség volt piacra, a piaci viszonyoknak kedvezőkké kellett változniuk, át kellett alakulniuk. A belső életnek, a gazdasági életnek a fejlődése, a mezővárosi és városi piacoknak az elszaporodása, az áruforgalomnak a megsokszorozódása, mindez lehetővé tette, hogy a jobbágyság több pénzhez juthatott. Hogy pénzhez jutott, a feudális uraknak, köznemeseeknek és főuraknak, de a királynak a követelése is elárulják. Amikor a földesurak merőben új adót vetnek ki jobbágyaikra, ugyan nem rendszeresen, de a végső határig megadóztatva őket, s kényszerítik őket pénzfizetésre, ezt taxának nevezik,

helyenként collectának, viszont azután hozzáteszik, hogy iniusta vagy inconsuetă. Ez az új földesúri adó évente és telkenként mintegy másfél aranyforintot tett ki.

Nem tudjuk magyarázatát adni, miért lett a jobbágyság munkája a XIV–XV. sz. fordulóján termelékenyebb, mint korábban volt. A gazdasági élet fejlődésének ismerete nem ad objektív feleletet. Így, bár óvatosan, annak a meggyőződésnek szeretnénk kifejezést adni, hogy a jobbágyság, mint társadalmi osztály, mint a dolgozók társadalmi próbálta életét szebbé tenni, szorgalmasabban végezte munkáját, hogy nagyobb felesleggel rendelkezék, s célját el is érte.

A nagyobb termelésnek a földesurak javára mutakozó előnyei világosan állnak előttünk. A feudális urak nagyobb készpénznek jutnak birtokába, és ezt a készpénzt kereskedelmi iparcikkeknek beszerzésére fordítják. Az iparcikkek túlnyomórészt luxuscikkek, amelyeket külföldről hoznak be. Természetesen ezek ékszerek is lehetnek, meg művészeti tárgyak, azonban semmiképpen sem produktív befektetéseket szolgálnak. Ilyen befektetésekre legfeljebb az a pénzmenyiség kerülhet, amely a városi polgárságnak a kezébe jut cserébe az iparcikkekért, amelyeket a jobbágyság a mezővárosok piachálózatán keresztül, végeredményben tőle szereznek meg. A feudális osztály javára mutakozó előnyöket tanúsítja az összehasonlítás, hogy mennyivel jobb módon éltek mostmár a nemesek, mint akár egy évszázaddal korábban. Különböző korokból származó végrendeleteiket összehasonlítva meglepődve vehetjük észre, mennyivel több értékű tárgy s mennyivel nagyobb készpénzösszegek szerepelnek ezekben, mint egy évszázaddal korábban. A budai Friss palota fölépítését, Zsigmond nagyhatalmi politikáját és hogy ennek a politikának alapjául Magyarország szolgált — amint ezt ismételtén ki is fejezte, hogy a legjobban Magyarországon érezte magát, — mindezt tehát a jobbágyság produktív munkája tette lehetővé. A jobbágyság jobb helyzetbe juttatja urait, ez azonban semmit sem változtat az ő és az urak közötti viszonyon, mert hiszen korábban is elvették mindazt, ami a pusztá életének és gazdaságának fönntartásához szükségesen felül volt.

Mélyreható változás következik ellenben be a XV. sz. közepén az uralkodó osztály két része, a legfelül álló főúri réteg és a köznemesség tömege között. A lényeg az a rendiség szóval szoktuk kifejezni, a rendeknek az érvényesülésével. Ebben a vonatkozásban jelentős a polgárságnak, mint rendnek a megjelenése. Mint rend, a polgárság sajátos törvényszéket fejleszt ki, a tárnokszéket, képviselőit pedig elküldi az országgyűlési tárgyalásokra. Mindez kétségtelenül a polgárság előtérbe nyomulását bizonyítja. Sorsdöntő változást azonban nem hoz. A polgárság sem mint életforma, sem mint életstílus, sem mint sajátos ideológia hordozója, sem mint politikai tényező nem jut jelentőségre. Csak egyike a társadalmi erőknak a közelet porondján. A változást a XV. sz. közepén a rendiség javára a köznemesség, a megyei nemesség érvényesülése hozza meg. Ez a főnemességgel szemben vívja ki azt a pozíciót, amely azután biztosítja befolyását a közügyeknek, az államügyeknek az intézésében, azonban túlsúlyra nem jut. A hatalomnak a nagyobb része továbbra is változatlanul a főuraknak, a nagybirtokosoknak a kezében marad. Azonban a köznemesség már elég jelentős tényező ahhoz, hogy a királyok reá támaszkodva próbálják a főurak túlkapásait megfékezni.

A rendi mozgalmaknak, az országgyűlések tartása rendszeresítésének, az országgyűlésen folyó küzdelmeknek, amelyek a köznemesség és a főurak között folytak le, az a jelentőségük, hogy lehetővé tették Mátyás uralkodásának az abszolutizmus irányába való fejlődését. A nemzeti abszolutizmus, tehát amikor nem egy idegen elnyomó hatalom parancsszava dönti el egy országnak és a népnek az életét, elmaradhatatlan fejlődési fok a nemzetek életében. Mátyás rendkívüli uralkodói képességeinek a bizonyossága, hogy ezt az abszolutizmust úgy tudta megvalósítani, hogy a rendek szinte észre sem vették. Nem érezték magukat jogaiktól megfosztottaknak, nem érezték magukat kiszolgáltatottaknak, hiszen a király mindig a velük való egyetértést hangsúlyozta.

A király állandóan arra hivatkozott, hogy meggyőzte a rendeket a maga felfogásának a helyességéről. És a rendek valóban mintegy egyezkedésszerűen teljesítették a királynak a kívánságait. Mátyás számtalan reformján változtatott a rendek követelésére, azonban alkalomadtán megint csak visszatért eredeti elgondolásához, és adandó alkalommal más formában, más név alatt mégis csak megvalósította eredeti célkitűzéseit. Ritka uralkodói képességei szerencsés és boldog korszaknak az állandósulását ígérték. Hatalmának az alapja az volt, hogy élni tudott azokkal a lehetőségekkel, amelyeket a századnak az elején – mint utaltunk rá – a jobbágyság, a parasztság szorgalmas munkájával, jobb életre való törekvésével megteremtett. Azokat az aranyforintokat, amelyeket a jobbágyságok a több munkájukkal évente, mint pluszt előteremtettek, és amelyeket Zsigmond idejében még a földesurak vettek el rendszeresen, mint iniusta, inconsecta taxát, azt ő az államnak a javára vette el a jobbágyoktól. Az ő idejében vált rendszeressé az egy aranyforintos adó, amit évente beszedett. Az adó a jobbágyságot sújtotta, azonban a jobbágy ugyanis elveszítette volna ezt, mert a földesura tette volna rá a kezét. Mátyásnak az uralmával nem is a jobbágyság, a parasztság volt az elégedetlenek, hanem a földesurak. Elsősorban a nagybirtokosok, bár ebben a vonatkozásban természetesen a feudális urakat egyformán érven kár, a nemesek egyet értettek a főurakkal. Mint ahogyan azt a Zápolyaiak példája is mutatja, akiket bár Mátyás emelt fel, mint rokonait magas polcra, mégis készek voltak a nyugati nagybirtokosokkal szövetségre, vagy ahogyan Vitéz János, aki a köznevelési mozgalomnak Hunyadi idejében a legfőbb ideológusa volt, Mátyással szintén szembefordult, mert mint földesúr, mint egyházi nagybirtokos sértve érezte a jogait, hiszen az állam hatalmát vele szemben is érezte Mátyás. Éppen ez az államhatalom olyan magas fokra jutott, amilyen soha korábban, még Szent István idejében sem volt, mert Mátyás az egyházat nem maga fölött érezte, hanem olyan tényezőnek, amellyel szabadon rendelkezhet, amelynek az a hivatása, hogy teljesítse az ő akaratát. Az állam az ő uralkodása alatt teljes hatalomhoz jutott az egyház fölött. A formákat azonban megtartotta, mert nem fordult el az egyháztól, hanem fölhasználta ennek befolyását a tömegekre. Ő maga megbecsülte a szerzetesrendeket, részt vett azoknak az áhitatain, kedvenc tartózkodási helye volt a Buda melletti pálos kolostor. Az állam hatalmának egyik kifejezője volt az a luxus, az a fényűzés, amely a művészettörténetek szemében elsősorban teszi uralmát tanulmányozásra érdemesnek. Az alapvető tényező, mint láttuk, a XIV–XV. sz. fordulóján megnyilvánuló, akkor észrevehető jobbágy-paraszti fölemelkedésnek a következménye volt. A dolgozó osztályoknak a szorgalma, munkássága volt az, ami megteremtette Mátyásnak ragyogó reneszánsz-udvarát, és fényűző udvartartását

kiadásait fedezte. Persze az államnak ez a nagysága nemcsak a királyi udvarnak a fényűzésében nyilvánult meg, hanem reális dolgokban is, mint amilyen volt az állandó hadsereg.

Összegezve áttekintésünk eredményeit, újból hangsúlyoznunk kell, hogy a társadalomnak az élete sokoldalú és rendkívül összetett folyamat, s így természetesen, hogy nem egyöntetű, nem is visszaeséseknek és előreugrásoknak a sorozata, hanem a sokréti fejlődési folyamatban koronként más és más jellegű elemek mutatkoznak fontosaknak, és ezek változásainak eredményeül – megint hangsúlyozzuk – : gazdasági és szellemi okok eredményeül következnek be a különböző fordulatok. A honfoglalás korától kezdve a magyar társadalomnak az életében Mohácsig terjedően három fordulatot lehet megkülönböztetni. Az első a királyság megalapítása. Itt a feudalizmus kialakulása a döntő, az úrnak és a parasztnak a viszonya, ahogyan feudális kapcsolatba jutnak, a nagy tömegek elveszítik a termelési eszközök fölött való uralmukat, és a földmonopólium kizárólagosan az előkelőknek, az uraknak birtokába jut. A második fordulópont a XIII. sz. 2. közepe. Itt nem a földesuraknak és a parasztságnak a helyzete volt a döntő, hanem a köznevelés kialakulása, amint a királyi vármegye-szervezetnek a romjain, azt átalakítva a tartományúri hatalomnak a küszöbéig eljutó főurak különállását megakadályozza, az államnak az egységét megmenteni segíti. A harmadik fordulópont a XV. sz.-nak a közepe. Itt a lényeg, hogy a városi polgárság győzedelmeskedik vagy legalábbis erős lesz. A varázsigét, amely a XIII. sz.-tól a XV. sz. végéig terjedő fejlődést meghatározná, az egyszerű árutermelésben találta meg sematikus gondolkodó marxista történetírásunk. Az egyszerű árutermelés azonban nem magyarázza meg azokat a változásokat, amelyek a politikai életben, a társadalomnak a felépítményszerű régióiban is bekövetkeznek. Van városiasodás, fejlődnek városok, mezővárosok tömegei nőnek ki a falvak ezrei közül, a piacoknak a forgalma megélénkül. Természetesen, hogy csak azért lehetett iniusta taxát a jobbágytól elvenni, mert volt mit és hol értékesíteni, óvakodnunk kell azonban attól, hogy az okot és az okozatot feicsereljük. Ha egyszer az alapvető dolog az egyszerű árutermelés, akkor mindaddig, amíg ez a formáció uralkodik, vagy érvényesül, mint egyeduralmodó, addig neki kellene megszabnia a társadalom életét, vagyis a XIII. sz.-ban és a XV. sz.-ban egyaránt, amikor a társadalomnak három évszázadon át azonos jellegűnek kellene lennie. Éppen erről azonban nem lehet szó.

A periodizáció kérdésében semmi sincs lezárva. Új vizsgálódások szükségesek, amelyeknek kiindulópontja, miután alapjelenségei már jórészt ismertek, a felépítmény fogalmának tisztázása lehetne. Sőt még helyesebb volna a vizsgálódásokat a felépítmény marxista fogalmának tisztázásával karöltve végezni.

HECKENAST GUSZTÁV HOZZÁSZÓLÁSA

Feladatom az, hogy ismertessem a magyar történet periodizációját a késői feudalizmus korában, a ma általában elfogadott időhatárok: 1526 és 1790 között.

Periodizációs vitákra átfogó szintetikus munkák, nagy horderejű kollektív kutatások megindításakor szokott sor kerülni, s a periodizáció mindig munkahipotézis. Engedjék meg tehát, hogy ne a legutóbbi összefoglaló magyar történeti munkák – az 1962-ben megjelent egyetemi tankönyv, vagy az idei könyvnapon napvilágot látott kétkötetes Magyarország története – idevonatkozó részeinek korszakbeosztását ismertessem, hanem egy új periodizáció körvonalainak megrajzolására tegyek kísérletet.

A történeti periodizáció akkor megnyugtató, ha korszakai egységbe tudják fogni a gazdaság- és társadalomfejlődés, a politikai élet és a kultúra jelenségeit. E feladat megoldását rendkívül megnehezíti, hogy a történelem események egymásutánjából is áll, ezért nem élhet az irodalom- és a művészettörténet periodizációjánál jól

bevált ölelkező korszakhatárok rendszerével (a stílusok egymás mellett élésének regisztrálása ugyanis az ölelkező periodizáció speciális művészettörténeti alkalmazása), s míg a gazdaság- és társadalomtörténeti folyamatok korszakváltásai általában nem köthetők egy-egy évhez, a politikai történet megkívánja az egyes periódusok, sőt alperiódusok határainak konkrét évszámokkal való megjelölését.

A történeti periodizáció megalkotását az adott korszakban, a késői feudalizmus idején még külön megnehezíti, hogy Magyarország ez időben nélkülözte az állami függetlenséget, sőt a korszak első, nagyobbik felében eltérő fejlődésű, különböző színvonalon álló és egymás ellen hadakozó birodalmak része volt.

Legyen szabad itt rögtön rátérnem a periódus kezdetét jelző 1526. évre. Az 1526-os periódushatárt – azt mondják – az indokolja, hogy ekkor vesztett el, a mohácsi csatában, a középkori Magyarország függetlensége, s idáig, a Mohácsot követő kettős királyválasztásig nyúlik

vissza az ország három részre szakadásának tragikus folyamata. A gazdaság- és társadalomtörténetben azonban az 1526 körüli idő nem korszakhatár, a művészettörténetben sem az, hiszen reneszánsz volt 1526 előtt is, s a gótika 1526 után még soká nem ér véget; az irodalomtörténeti periodizáció ugyan itt, 1530 körül zárja le a középkort, de a következő, új korszakot, a reneszánszt — helyesen — 1450 táján, s nem itt kezd; és ha a kortársak ítélete nem is mindig mérvadó, teljesen el mellőzni sem helyes, ezért el kell gondolkoznunk azon, hogy a Mohács utáni évek politikai és humanistái nem vették észre, hogy 1526 őszén valami új kezdődött. János király, s amíg módjában volt, Ferdinánd is Budán tartotta udvarát, a humanisták, a kortárs Verancsics, vagy a történetíró Istvánffy, nem Mohácsról, hanem Mátyás halálától számították az ország romlását. „Mohács fogalma úgy, amint a magyarság tudatában szelvében meggyökeresedett, a XIX. sz. elején, a politikai és irodalmi reformkor beköszöntével alakult ki” — állapította meg, Mohács utóéletét vizsgálva, Rédey Tivadar. (Mohácsi Emlékkönyv. Budapest, 1926. 319. l.) A történeti irodalomban 1526 már korábban is korszakhatár, Praynál, Katonánál: a Habsburg-dinasztia magyarországi uralmának kezdete. Az uralkodóház iránti lojalitás és a romantikus nacionalista műltszemlélet ötvözeteként Szalay László, Horváth Mihály, a Millenáris Történet és Szekfű nyomán az 1526-os korszakhatár immár dogmává merevedett, s a marxista történetírás — bár a Habsburg-párti történetiszemlélettel és a romantikus nacionalizmussal egyaránt kezdettől éles harcot vívott — 1526-ot, mint korszakokat elválasztó határvonalat, eredetét nem is vizsgálva, magáévá tette.

1790 mint a késői feudalizmust lezáró és Magyarország újkori történetét megnyitó határkő kétségkívül sokkal jobban, alaposabban és sokoldalúbban van megindokolva, mint 1526. Aligha lehet vitatni, hogy az 1848-as polgári forradalom előtti magyar reformkor előzményei valóban idáig nyúlnak vissza, s hogy az 1790-es évek politikai harcaiban vetődtek fel először együttesen azok az alapvető kérdések, amelyek megoldását a 48-as forradalom és szabadságharc kísérte meg: az állami függetlenségre, a polgári átalakulásra és a nemzeti kérdésre gondolok. Mégis, problematikusnak érzem az 1790-es főkorszakhatárt, mert kettévágja egyrészt a hazai manufaktúrafejlődés, másrészt a magyar felvilágosodás korában megindult, szerves folyamatát.

A jelenleg általában elfogadott történeti periodizáció 1951–1952-ben, az egyetemi tankönyvek előkészítése során, viszonylag széleskörű vitákban alakult ki, s mint a tíz évre rá, 1961–1962-ben megjelent tankönyvkötetek, s az ezekkel foglalkozó kritikák is bizonyítják, a munkába vett szintézis követelményeinek megfelelt. Haszonnal támaszkodhattak rá egy ideig a rokontudományok is. Ma már — úgy tűnik — tizenkét évvel ezelőtt készült periodizációnk kezd elavulni, nem felel meg többé az egyre elmélyültebbé váló, s különösen a legutóbbi néhány esztendőben igen jelentős eredményeket elért marxista történeti kutatás szabta igényeknek. Ennek az elavulásnak első szembetűnő jele a régi magyar irodalom történetének 1962–1963 folyamán kidolgozott új periodizációja volt.

Az új irodalomtörténeti periodizáció abból a vitahatáratlan alapelvből indult ki, hogy „az irodalomtörténeti korszakok nem lehetnek mechanikusan azonosak a politikai történet periódusaival”, sőt a gazdaság- vagy a társadalomtörténet periódusaival sem (Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. Budapest, 1964. 43. l.), s a hozzászólásomban érintett időszakot mint a reneszánsz és a barokk korszakát tárgyalta, az előbbi kb. 1450-től 1640-ig, az utóbbit kb. 1600-tól 1770-ig számítva. E periodizáció célravezető voltát a sajtó alatt levő irodalomtörténeti kézikönyv igazolja.

Amikor egyetértek az irodalomtörténészek kiindulópontjával, hogy ti. a történeti és az irodalomtörténeti periodizáció nem lehet „mechanikusan” azonos, rögtön hozzá kell tennem, hogy ha a történeti, az irodalomtörténeti (és természetesen a művészettörténeti) periodizációk között nagyobb, s egyúttal kellően meg nem indo-

kolható eltérések vannak, akkor vagy az érintett tudományágak pillanatnyi fejlettségi foka tér el nagy mértékben egymástól, vagy pedig egyikük periodizációja elavult, rossz. Ilyen nagyobb, ám kevesebb meg nem indokolt eltérés mutatkozik az irodalomtörténeti, a művészettörténeti és a történeti periodizáció között 1526 esetében. Véleményem szerint nem a történeti és az irodalomtörténeti, valamint a művészettörténeti kutatások módszere, vagy színvonala tér el egymástól; egyszerűen arról van szó, hogy elmulasztottuk levonni a legutóbbi évek történetkutatási eredményeinek periodizációs következményeit.

Az irodalom- és művészettörténet reneszánsz és barokk korszakának felfogásom szerint egy történeti periódus felel meg, amely a XV. sz. közepétől a XVIII. sz. közepéig tart, s amelynek egyelőre legvilágosabban felismerhető tartalma a rendiség és a centralizált monarchia változatos, a korszak egészét tekintve inkább lehágnak küzdeme, a rendi képviseleti állam rövid dicsősége és hosszú nyomorúsága. „Néhai való jó Mátyás királ” a XVI. sz.-ban már csak emlék, Bethlennél, Zrínyinél, Rákóczi-nál program, s a centralizációnak Mátyásnál eredményesebb következő képviselője a XVIII. sz. első felében lép majd színre: Carolus sextus.

A XV. sz. közepe, mint periódushatár, nem szorul részletesebb bizonyításra. A kezdődő újat könnyen felismeri a jó szemű történész, ha lényegét meghatározni még nem is tudja. Így vették észre történészek elődeink már régen, hogy Hunyadi János föllépése körül valami új kezdődött Magyarországon. A politikai felépítményben az 1440-es években végbement változás lényegét alig 25 éve határozta meg Mályusz Elemér, mint a rendi képviseleti monarchia létrejöttét; gazdaság- és társadalomtörténetünk döntő fordulatát, a magyarországi városfejlődés megrekedését 1450 körül, pedig csak 10 éve, Szűcs Jenő kutatásaiból ismerjük. A nyugati áru (első sorban textil-)behozattal szemben nem volt versenyképes a tökeszegény hazai ipar, nem tudott megindulni a hazai tőkés fejlődés; így nem jött létre a centralizáció anyagi bázisa, s az elhatalmasodó rendiséggel szemben bukásra volt ítélve minden, a centralizált monarchia megteremtésére irányuló hazai törekvés. A fejlődésnek ez a vonala nem specifikusan magyar. Európa kettéoszlása kezdődött itt meg egy iparosodó nyugati és egy agrár jellegű keleti részre, s ha a XV. sz. közepén vesszük fel a magyar történeti periodizáció egyik sarkkövét, beágyaztuk nemzeti történetünket a kelet-európai, illetve az össz-európai egyetemes történet átfogó keretei közé.

A magyar történetnek az európai történettel való, most vázolt szerves összefüggése, sőt az egyetemes európai fejlődéstől való függése véleményem szerint az egyes történeti tudományok periodizációja szempontjából is meghatározó jelentőségű. Miután a XV. sz. második felétől kezdődően létrejött Európának az iparos Nyugat és az agrár Kelet különfejlésében meghatározott gazdasági egysége, ezt nyomon kellett követnie, többé-kevésbé bonyolult áttételekkel és hosszabb-rövidebb időbeli lemaradásokkal, az európai kulturális élet, a tudomány, az irodalom és a képzőművészetek integrálódásának. Így érthető meg, hogy a polgári eredetű és jellegű reneszánsz műveltség a királyi udvaron keresztül, és a humanista képzettséget elsajátító főpapok és főurak révén honosodott meg Magyarországon, lényegében az erre alkalmatlan hazai polgári elemek közreműködése nélkül, s polgárságunk műveltségének reneszánsz komponenseit a társadalmilag fölötté álló feudális birtokososztálytól sajátította el. Ugyanígy, az európai kultúra integrálódása jegyében, jelent meg nálunk a XVII. sz. első felében a polgárságot visszaszorító feudális restaurációt kifejező barokk, noha Magyarországon a feudalizmus uralma — Dózsa parasztháborújától és a plebejus reformáció nyomától ebben a több évszázados kultúrtörténeti távlatban eltekinthetünk — nem rendült meg a reneszánsz időszakában, sőt társadalmilag ugyanaz az osztály, a nagybirtokos nemesiség képviselte a barokkot, mint előzőleg a reneszánszt. Ezért úgy gondolom, hogy míg az irodalom- és a művészettörténetnek alkalmaznia kell, nem csak stílusirányzatként, hanem kormeghatározóként is a reneszánsz és a

barokk kategóriáját, a történettudományban ez legfeljebb a kultúrtörténet területén lesz megengedhető. A gazdaság- és társadalomtörténetben, a politikai felépítmény életében nem ismerünk olyan vitathatatlan minőségi változást, amely lehetővé tenné a XV. sz. közepétől a XVIII. sz. közepéig lényegében azonos szinten levő korszak reneszánszra és barokkra bontását. Ezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy ez a mintegy 300 esztendő periódus stagnáló korszak volt, hogy ez alatt nem mentek végbe igen jelentős gazdasági, társadalmi vagy politikai változások, de a szóban forgó 300 évnek talán legszembe-
tűnőbb vonása, hogy nem volt benne egyenesvonalú fejlődés. Ezért — azt hiszem — a megszokottnál nagyobb gondot kell fordítanunk a XV. sz. közepétől a XVIII. sz. közepéig terjedő periódus alkorszak-beosztására.

Mint hogy a megfelelő időben kidolgozott periodizáció legtöbbszor egy leendő szintézis első vázlata, hangsúlyozni szeretném, hogy az alkorszak nem azonos a szintézis egy-egy fejezetével, vagy legalábbis nem szükségszerűen azonos vele. Aligha lehet pl. olyan modern szemléletű magyar történetet elképzelni, amely ne szentelne külön fejezetet Dózsa parasztháborújának, Bocskai vagy II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának, de nyilvánvaló, hogy sem 1514, sem 1604 — 1606, sem 1703 — 1711 nem alkorszaka a magyar történelemnek.

A magyar történelemnek azt a periódusát, amely felfogásom szerint a XV. sz. közepén kezdődik, s a XVIII. sz. közepéig tart, három alkorszakra, esetleg hat olyan alkorszakra osztanám, amelyek közül kettő-kettő szorosan összetartozik.

A magyar rendi képviselői állam történetének első alkorszakát csak röviden érintem, mert erről Mályusz professzor úr már beszélt. Ez a Hunyadiak centralizációs kísérletét, és e kísérlet bukását foglalná magában, egészen a végső kifejtetig, Buda elestéig, az ország három részre szakadásáig, tehát 1440 tájától 1541-ig tart; esetleg 1490-nel két részre osztható.

A második alkorszak a három részre szakadt ország története, 1541-től az ország tartós újraegyesítésének kezdetéig, 1683-ig. A nyitó jelenet II. Szülejmán a Mátyás-templomban tartott első mohamedán istentiszteleten, s a zárókép Kara-Musztafa futása Bécs alá. Ami közben történt, annak oka, motiválója vagy magyarázataként soha nem mellőzhetjük a török hódítás tényét, mint ahogy az egykorúak is mindig megemlékeztek róla, akár feltárni akarták a valóságot, akár elleplezni. Tudom, hogy egy ilyen alkorszaknak történeti szakirodalmunkban nincsenek hagyományai, ezért a bizonyításra egészen a részletekig szükség van.

Ha áttekintjük a magyar történelem régebbi periodizációit, azt fogjuk találni, hogy nincs még egy olyan sokféleképpen tagolt szakasza történelmünknek, mint a törökkor. Az 1570 körüli évek, 1593, 1604, 1606 és 1608, az 1640-es évek, 1657, 1664, 1671, 1683, 1686 és 1699 keverednek látszatra nagy összevisszaságban, valójában egymás között szigorú logikai rendbe csoportosítható. És bár igaz, hogy nagyon nehéz a királyi Magyarország, Erdély és a török terület fejlődési fázisait közös nevezőre hozni, a sokféleség alapvető oka mégis inkább az, hogy még mindig nem ismerjük eléggé a XVI — XVII. sz. gazdaság- és társadalomtörténetét. Az azonban okvetlenül szemünkbe tűnik, hogy a Habsburg-
királyok és az erdélyi fejedelmek centralizáló vagy korai abszolutista törekvései feltűnően rövidéletű eredményeket hoznak, s nyomon követi őket a rendiség felülkerekedése. Ezeket a hatalmi ingadozásokat természetesnek kell tartanunk, mert a centralizáció kénytelen, más bázis híján, a rendiség különböző csoportjaira támaszkodni. Nem a hazai erőviszonyok, hanem a Habsburg-birodalom helyzetének változásai magyarázzák, hogy a központi hatalom és a rendiség küzdelmében azért határozottan felismerhető bizonyos tendencia érvényesülése. A XVI. sz. -ban, amikor a Habsburg-dinasztia elveszíti a csődbejutott délnémet kereskedőtőke támogatását, s az örökös tartományokat a főhercegek megosztják egymás közt, hosszabb távon mindenütt, az osztrák és a cseh-morva tartományokban éppúgy, mint nálunk, a rendiség erősödésének tendenciája érvényesül. A rendi hatalom II. Mátyás trónraemelésével éri

el tetőpontját; ennek hazai kifejezése a bécsi békét megnyerő rendek 1608. évi törvényhozása: a városok visszaszorítása az országgyűlésen, és a jobbágyszerűségnek a nemesi vármegye hatáskörébe utalása. Am csakhamar megkezdődik az ellenkező, a központi hatalmat erősítő tendencia kibontakozása: a belső bázisát kiépítő dinasztia helyreállítja tartományainak egységét, s egymás után törli le az egyes tartományok rendjeit, többek közt az ellenreformáció segítségével. Utolsónak marad a sorban a magyar rendiség, amelynek ellenállása sem kezdődik el a XVII. sz. közepe előtt, s amelynek a Wesselényi-összeszerveződést követően megkísérelt megtörését a törökre támaszkodó kuruc mozgalom végül is meg tudja akadályozni, engedményekre kényszerítve az 1681-i soproni országgyűlésen a bécsi udvart. Ez a helyzet alapvetően megváltozik a török kiűzésével, amely megnyitja a harmadik alkorszakot.

Az 1541-től 1683-ig terjedő alkorszak lényegét tehát a Habsburg központi hatalom és a magyar rendek különböző eszközökkel vívott harcában látom; küzdelmükre rávetődik a török birodalom félelmes árnyéka. Az alkorszak kettéosztható 1606 — 1608 táján, a rendiség hatalmának tetőzésekor, a központi hatalom mélypontján.

Külön problémát jelent ebben az alkorszakban Erdély és a török területek kérdése. Itt most csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a külön Erdélyt 1541-től kezdődően szervezi meg György barát, hogy a Báthoriak fejedelemsége éppen úgy, mint Bethlené vagy a két Rákóczi Györgyé, nem utolsósorban a Habsburgok gyengeségének köszönheti sikereit, s hogy a Habsburg hatalom megerősödése a XVII. sz. 30-as éveitől kezdve fokozatosan korlátozta Erdély cselekvési lehetőségeit, s a török kiűzése során különállását is felszámolta. Ami pedig a török területet illeti, ide a XVII. sz. folyamán — aligha függetlenül a királyi hatalom erősödésétől — megkezdődik és előrehalad a magyar rendiség békés gazdasági behatolása.

A magyar rendi képviselői állam történetének harmadik alkorszaka a török kiűzésével kezdődik, s véleményem szerint az osztrák örökösödési háború befejezéséig tart, tehát az 1680-as évektől az 1740-es évek második feléig. Lényegét abban látom, hogy Lipót kormányza a számára kedvező 1681-es kompromisszumból kiindulva, s kiaknázza a győzelmes török háború nyújtotta lehetőségeket, megpróbálta a magyar rendiséget az örökös tartományok rendjeinek sorsára juttatni, és az országot saját elképzelései szerint berendezni. Ezzel azonban kiváltotta a szabadparaszti állapot elnyerésének lehetőségét elvesztő jobbágyrétegek fegyveres ellenállását, a hamarosan rendi vezetés alá kerülő Rákóczi-szabadságharcot. A szembenálló felek harcában a királyi hatalom győzött, de győzelmét csak a rendekkel a jobbágyság rovására megkötött kompromisszum formájában tudta realizálni. A rendek szava a szatmári béke utáni Magyarországon csak erős korlátok közé szorítva érvényesülhetett, de még érvényesült. Az abszolutisztikus tendenciák egyre erősödtek III. Károly uralma alatt, de nem változtatták meg meg a hatalom rendi dualista jellegét, az osztrák örökösödési háború kitörése pedig meghozta a rendi privilégiumok újabb megerősítését, a nemesi föld törvényben biztosított adómentességét. Cserébe a magyar rendek megmentették Mária Terézia birodalmát, s ezzel kezébe adták a hatalmat a rendi dualizmust felváltó felvilágosult abszolutizmus uralomra juttatására. Az alkorszak története tehát egy inga lengéséhez hasonlítható: az Einrichtungswerk és az ónodi trónfosztás végletei után szimbolikus jelentőségű a szatmári béke. 1711-gyel oszt-hatjuk két részre a harmadik alkorszakot.

A most következő periódus kezdetét csak bizonyos önkényességgel lehetne egy évszámhoz kötni. Az 1740-es évek második felében megkezdődik — Haugwitz reformjaival — a Habsburg birodalom központi államszervezetének átalakítása az abszolutisztikus kormányzat megvalósítása érdekében, s ez az abszolutizmus egyre inkább felvilágosodott jelleget öltött. Ezek a reformok Magyarországra még nem terjedtek ki, Mária Terézia óvakodott nyíltan törésre vinni a dolgot a rendekkel, de 1754-ben kiadta a magyar területeket az osztrák — cseh örökös

tartományoktól gyarmati függésbe hozó vámrendeletet, s miután a nemességet nem tudta rávenni az adófizetésre, 1765 után nem hívott össze többé országgyűlést. Ugyancsak a XVIII. sz. közepén tűnnek fel hazánkban, egy-két évtizedre visszanyúló főúri kísérletek nyomában, nagyobb számmal a manufaktúrák, s a XVIII. sz. közepére zárul le az örökös jobbágyság rendszere, amelynek egyre általánosabbá váló tendenciája, s a szabadparaszti törekvések ismételt visszaszorítása töltötte ki a XVI–XVII. sz.-ot. Végül az 1740–50-es években tűnnek fel Magyarország kulturális életében a felvilágosodás kezdetei. Ezek a jelek együttesen arra mutatnak, hogy a XVIII. sz. közepén a XV. sz. közepéhez hasonló súlyú, korszakot meghatározó változások mentek végbe Magyarország történelmében.

Ezekkel a vázlatos vonásokkal kívántam körvonalazni a magyar történet későfeudális korszakának periodizációját. Hangsúlyozni szeretném, hogy ez az itt előadott periodizáció eltér a ma még általánosan elfogadottól, de úgy gondoltam, hogy a legutóbbi évek új kutatási eredményei, s ez az alkalom, egy rokontudomány széleskörű periodizációs vitája, nem csak feljogosítanak, hanem köteleznek is új utak keresésére, új koncepció kidolgozására.

Legyen szabad befejezésül rámutatnom azokra a pontokra, ahol periodizációs vázlatom lényegesen eltér a közelmúlt korszakbeosztásaitól.

1. Közel száz évvel korábbra helyeztem a késői feudalizmus kezdetét Magyarországon, s ennek megfelelően közel fél évszázaddal korábban zártam is le ezt a korszakot. Ezáltal a magyar történet korszakbeosztása összhangba került a magyar irodalom- és művészettörténet, a lengyel történet, és bizonyos mértékig a Habsburg-birodalom története és az európai egyetemes történet periodizációjával.

KLANICZAY TIBOR HOZZÁSZÓLÁSA

Dercsényi Dezső előadása a periodizáció kérdéseivel foglalkozott, de szélesebb problémakört is érintett, lényegében a régi magyar művészet története szintetikus feldolgozásának a problémáját. Miután nemrég fejeztük be a magyar irodalom történetének nagy összefoglaló feldolgozását, hasonló kérdések felvetődtek a magyar irodalom viszonylatában is, ezért az irodalom szemszögéből szeretnék hozzászólni Dercsényi Dezső kérdésfelvetéséhez.

Az első probléma, hogy tulajdonképpen mi tartozik a régi magyar irodalom, illetve művészet fogalmába. A másik, hogy vajon e régi művészettel kapcsolatban magyar avagy magyarországi művészetről kell-e beszélnünk.

Teljesen egyetértek azzal a felfogással, hogy a magyar művészet történetének tárgyalását ki kell terjeszteni a magyarság bejövetele előtti idők művészeti emlékeire is, és az egész történeti magyar állam területén található művészeti hagyatékokra. Természetes azonban, hogy valamiféle területi szempont nem tekinthető a művészet-történet vagy irodalomtörténet valamilyen állandó meghatározójának, mint ahogy az etnikai szempont sem tekinthető annak. A történeti fejlődés során kialakult bonyolult összefüggéseket, egymáshatásokat komplex módon kell vizsgálnunk.

A magyar irodalomtörténet összefoglalásakor mi végsőfokon magyar irodalom történetén a magyar nemzeti irodalom történetét értettük, természetesen figyelembe véve a magyar nemzeti irodalom előtti korszak sokféle összetevőjét is. Ugyanis kifejlődött magyar nemzeti irodalomról lényegében csak a XVIII. sz. második fele óta beszélhetünk, mert ekkor jutott a nemzeti nyelv teljes uralomra. Más tényezők is mutatják, hogy e periódus egybevágy a magyar nemzet létrejöttével, kifejlődésével. Az ezt megelőző korszak irodalmában meg kellett azonban vizsgálni mindazt a jelenséget, amelyek a magyar nemzeti irodalom kifejlődését segítették. E körbe tartozott a magyar népek, mint etnikumnak az irodalmi munkássága, beleértve a szövetszerűen nem ismert leg-

2. Az eddig szokásosnál szorosabban kapcsolom össze a magyar történeti periodizációt a Habsburg-birodalom történetével, mert Magyarország előbb jelentős részében, a török kiűzése után pedig egészében e birodalom része volt.

3. Fejtegetéseim vezérgondolatává centralizáció és rendiség küzdelmét tettem. Ez periodizációnak kétségkívül bizonyos fokig etatisztikus jelleget ad. De egyrészt magyar történet alatt a történelemnek a magyar állam keretei közt végbement folyamatait értjük, másrészt törekedtem arra, hogy a felületi jelenségek mögött érzékeltessék azokat a gazdaság- és társadalomtörténeti mozzanatok, amelyek a politikai és a kulturális élet változásait végső soron meghatározták.

4. Ezzel függ össze, hogy szakítottam a látványos katasztrófák évszámainak, 1526-nak és 1711-nek főkor-szakhatókká emelésével, ami természetesen nem jelenti azt, hogy ezek az események — a mohácsi vész, a szatmári béke — nem lennének jelentősek, vagy ne lehetnének alkalmas nyugvópontok az eseménytörténet előadásában.

5. Végül a gazdasági fejlődés és az osztályharc fővonalaira építve fel Magyarország történetének periodizációját, nem tulajdonítottam korszakot meghatározó jelentőséget XVII. sz.-i függetlenségi harcainknak; ez utóbbiak értékelésében — tíz évvel ezelőtti álláspontommal szemben — lényegében Molnár Erik álláspontját teszem magamévá. Ez nem jelent állásfoglalást a Habsburg-birodalom mellett, vagy az erdélyi fejedelmek harcai ellen, csupán annyit, hogy egy korszak periodizációját nem az időszakos, hanem az állandóan ható, folyamatosan érvényesülő tendenciákra kell alapozni.

Ennyivel kívántam hozzájárulni a régi magyar történet és rokontudományai periodizációs vitájához.

ősibb irodalmi emlékeket, tehát az ősköltészet, az államalapítás előtti folklorisztikus emlékek vizsgálatát is. Tulajdonképpen egészen a XVIII. sz. második feléig Magyarországon meglehetősen egységes irodalmi tevékenység folyt különböző nyelveken. Amíg a soknemzetiségű Magyarországon a nemzetek nem különültek el, addig e különféle nyelvű irodalom a nyelv eltérésein túl nehezen különíthető el egymástól. Bonyolulttá teszi a helyzetet, hogy több magyar vagy horvát származású (Janus Pannonius) vagy félig szlovák (Bél Mátyás) író latin nyelven írt. Épp ezért nyilvánvaló, hogy a magyarországi latin nyelvű irodalom bizonyos mértékig a magyar nemzeti irodalom előfutárának tekinthető. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy e latin nyelvű irodalom jelentékeny része szervesen beletartozik más nemzeti irodalmak múltjába is, nehéz elképzelni olyan horvát irodalomtörténetet, amely jogosan ne foglalkoznék Janus Pannonius munkásságával vagy olyan szlovákot, amely ne juttatna megfelelő helyet Bél Mátyásnak stb. De nemcsak a latin nyelvű irodalomra vonatkozik ez. Volt Magyarországon német nyelvű irodalom is. Például egy szlovákiai területen levő bányaváros német nyelvű irodalmi produktumával egyaránt számol a szlovák és a magyar irodalomtörténet is. Több író két nyelven is írt, épp ezért valamilyen módon beletartozik mind a két irodalom vérkeringésébe. Tehát sokszor még az anyanyelvű irodalom esetében is jogosabb a magyarországi irodalom különféle nyelveken művelt változatairól beszélni.

Mindebből az következik, hogy a régi magyar művészet tárgyalásakor ki kell terjeszteni a kutatást a magyar állam területére eső összes művészeti alkotásra, illetve művészeti tevékenységre, és ezen belül nem lehet az etnikai szétválasztásokat mereven alkalmazni, hiszen az emlékek így vagy úgy több nemzet művészettörténetének a részét alkotják. A nemzetképző befolyás előtti régi korszakokban a nemzeti irodalomnak, nemzeti művészetnek éles, merev elkülönítése történetiellen szemlélet, nacionalista visszavetítése bizonyos későbbi, múlt századi szemléleti módnak.

A nemzetté válás befejezésétől kezdve azonban ez a területi szempont nem alkalmazható tovább. Ugyanakkor a XX. sz.-ban ismét megfigyelhető a nemzeti kategóriák összmegosztása. Nehezen képzelhető el olyan spanyol művészettörténet, amely nem vallaná magáénak Picassot, de a francia művészettörténet sem mondhat le róla. Ugyanígy Franz Kafka prágai német vagy prágai osztrák, de nyilvánvaló, hogy a cseh irodalom vérkeringésébe is beletartozik.

A nemzeti irodalmak és művészetek viszonylagos tisztaságban való elkülönítése leginkább a XIX. sz.-i irodalom és művészet elemzésekor indokolt. E XIX. sz.-ra jellemző szempontot azonban nem szabad se hátra se előre vetíteni. Igaza van Dercsényinek, hogy a kérdést társadalmi oldalról kell vizsgálni, a társadalom pedig hol nemzeti, hol nem nemzeti.

Dercsényi Dezső előadása végén boncolgatta azt a kérdést, hogy tulajdonképpen mit is jelent a régi magyar művészet fogalma. Ugyanígyen fogalom az irodalomtörténetből is ismert, sőt érdekes módon minden kelet-európai nemzet irodalomtörténetében létezik a „rég irodalom” kifejezése, és érdekesmód mindenütt ugyanazt értik ezen: a barokk korszak végéig történő fejlődést. E szerint a barokk és a klasszicizmus átmeneti szakasza a határ a régi és az új irodalom között. Irodalomtörténetileg azért tartjuk indokoltnak a régi magyar irodalom terminus használatát, mert épp a nemzetté válás időszakában megfigyelhető néhány olyan változás is, amely nem merül ki pusztán a nemzeti elv és a nemzeti szempont diadalrajutásával, hanem művészi elv, esztétikai minőség is érvényesül benne. Mégpedig az, hogy ekkor az irodalom önálló tudatformává alakul át, önálló művészeti ágként jelentkezik. Gondoljunk arra, hogy nálunk egészen a XVIII. sz. végéig irodalmi tudatról nem nagyon beszélhettünk. Az irodalomnak elsősorban gyakorlati szerepe volt; nem azt tekintették irodalomnak, ami mai irodalom fogalmunknak, a nem elég szabatos szépirodalomnak megfelel, hiszen e régebbi korokban a prédikációtól kezdve a történeti műveig minden irodalomnak minősül. E korban az irodalom nem is művészetnek, hanem inkább tudománynak számított, tudománynak és mesterségnek. Lényegében a Kazinczy-féle típusokban alakult ki az önálló, tudatos író típusa. E folyamat Nyugat-Európában már a reneszánsz korban bekövetkezett, míg Kelet-Európában lényegében a felvilágosodás korában, a romantika táján vált teljessé. A régi irodalom fogalma tehát ezt a maitól eltérő minőséget jelenti. Ebből következik, hogy e régebbi korszakban mindazt az irodalomtörténet körébe vonjuk, ami a mai irodalom-fogalomnak talán nem is felel meg.

Természetesen ez a megkülönböztetés nem jelent a régi és az új irodalom között szakadékot, hiszen itt fokozatos fejlődésről volt szó. Mégis a határvonal valahol a XVIII. sz.-ban található.

A periodizáció konkrét problémáját érintve az eddigi hozzászólások jogosan hangsúlyozták, hogy minden tudománynak a saját anyagából, annak belső összefüggéséből kell kialakítania korszakhatárait, nem kötvé a történeti dátumokhoz. Ezt az utat jártuk a régi magyar irodalom történetének a periodizációjakor is. Ugyanakkor úgy véljük, hogy végsőfokon mégis csak egy történeti periodizáció van, amelynek a különféle művészeti ágak csak a részét alkotják, és talán egyszer a mélyebb összefüggések feltárása után ki is alakulhat egy egységes, az egész kultúrát magába foglaló periodizáció. Természetesen ez nem feltétlenül azonos a politikai történet periodizációjával, és nem is köthető dátumokhoz, hiszen a történelem és a művészettörténet nem ragadható meg dátumokkal. Am az önálló művészeti ágak belső fejlődéséből, illetve a társadalmi aspektusból nézett fejlődésből kialakult periodizációs szakaszok végül is ezek egymásravetődnek és megalkothatnak egy általános történeti periodizációt, amelynek a művészettörténeti vagy irodalomtörténeti tanulságok épp úgy összetevői, mint a politikai történet vagy a társadalmi történet stb.

A nemrég elkészült magyar irodalomtörténeti összefoglalásban a középkori résznél egy alkorszak határt vettünk fel a XII. sz. végén. Noha történész lektorunk

felhívta a figyelmet, hogy helyesebb lenne ezt az alkorszak határt a XIII. sz. közepére helyezni, mégis az irodalmi anyag összefüggései alapján kénytelenek voltunk Anonymussal kezdeni az új korszakot, mint ahogy a művészettörténet is kénytelen III. Béla korához kötni ezt az új alkorszak határt. A legújabb történeti periodizációk azonban szintén e korszakban látják a periodizációs fordulópontot. Ez is arra utal, hogy a konkrét anyag elmélyült kutatása az adott történelmi folyamat fejlődési szakaszainál hasonló eredményekre fog vezetni.

A régi magyar irodalom fejlődésének vázolásakor négy nagy korszakegységet vettünk föl: az ősi költészet korát, a középkort, a reneszánszt, és a barokkot. Az elválasztásokat nem lehet mereven alkalmazni, hiszen a korszakok egymásba hajlanak, ölelkeznek egymással. Például az izzig-vérig középkori kolostori irodalom egészen az 1530-as évekig virágzik, mikor pedig már a XV. sz. derekától új, reneszánsz, humanista irodalom vette kezdetét. Épp ezért mi a korszakok találkozásait szimultán periodizációval oldottuk meg, például a középkor 1530-ig tart, viszont a reneszánsz 1450 táján kezdődik.

Nem tekintettük a politikai történet fontos dátumait korszakhatárnak, többet profitáltunk a gazdaságtörténeti és a társadalomtörténeti periódusok figyelembevételéből. Hiszen ez megfelel a történeti valóságnak is, e tényezők mélyebben hatnak a művészet fejlődésére, mint a politikai dátumok.

Periodizációnk ennek megfelelően, röviden sommázva a következőképp körvonalazható. Az ősköltészet korát egészen a kezdeti időktől a XII. sz. végéig töltük ki, hisz egészen elhalása ekkor figyelhető meg. Például az ősi típusú hősi ének a XI. sz. végén éli virágkorát.

A középkor 1530-ig tart periodizációnkban. Persze a dátum szimbolikus: a kolostorok nagy részének megszűnése jelenti a középkori irodalom utolsó bázisainak az elvesztését, az 1526-ot épp azért nem választottuk, nehogy egy egyébként jelentős történelmi eseményhez kössük a periódust.

A középkori nagy korszakon belül három periódust különböztettünk meg. Az első azonos az ősköltészet bezáradásával. A másik viszonylagos egységként a XII. sz. végétől a XV. sz. közepéig terjed. Az irodalmi anyag csekély száma ennek a korszaknak további bontását nem tette lehetővé, persze ha ismernénk az elpusztult dolgokat, akkor nyilvánvalóan bontani kellene ezt a szakaszt. A harmadik középkori alperiódusunk a késő középkor korszaka, amely a XV. sz. közepétől körülbelül 1530-ig tart, és egyidejűleg már a reneszánsz első periódusa. E periodizáció összefügg azokkal a gazdaságpolitikai tényekkel, amelyekre Heckenast Gusztáv is hivatkozott, a magyar városok kezdődő hanyatlásával, fejlődésének megrekedésével. Magyarországnak a világpiacba való bekapcsolásával stb. Érdekes módon ez kettős folyamatot eredményezett az irodalomban, bizonyos mértékben megerősödtek a középkori szellemi erők, e lehanyatló városok a későgotikus stílus őrizői, nem veszik át a reneszánszt. Ugyanakkor a királyi udvar és részben a nemesség már az új elvekhez igazodik.

A reneszánsz korszak első alperiódusa körülbelül 1450-től 1530-ig tart. Kezdetben inkább csak egy része az irodalomnak, a reneszánsz csak szűk humanista rétegé, és latin nyelvű. A következő alperiódus 1570-ig terjed. Ez a magyar reformáció korszaka, amely szemben a művészettörténettel a magyar irodalomra hallatlanul ösztönzően hatott. Itt is egybeesik a periódus határ gazdaságtörténeti jelenségekkel a magyarországi agrárkonjunktúra lehanyatlásával, az európai árforradalom magyarországi jelentkezésével, amely a XVI. sz. utolsó évtizedeiben végül is odavezetett, hogy a nemesi áruterhelés fölénybe került a parasztsággal szemben. Érdekes, hogy e kor irodalmi emlékének nagy többségét nem az uralkodó osztály tagjai, hanem a parasztság körében élők írták, azaz a felpolgári mezővárosok tanult rétegéből kerültek ki a szerzők. E réteg teremtett ekkor új irodalmat. 1570-től azonban az irodalomban is inkább a feudális erők a döntő szó, ezek alakítják ki a következő alperiódusban, 1570 és 1600 között, a magyar reneszánsz irodalom fénykorát. Nemcsak Balassi Bálint költészete, hanem

humanista történetírás kifejlődése, a világi szépirodalom széleskörű művelése fémjelzik e virágzó periódust. Ez a periódus lényegében egybeesik a magyar művészettörténet későreneszánsz szakaszával.

A magyar reneszánsz irodalom utolsó szakasza 1600–1640. Ez az időszak lényegében egyúttal a barokkhoz való átmenet ideje is. A manierizmus nyomja rá a bélyegét, amelyet mi a reneszánsz késői stílusváltozatának tekintünk, s amely a magyar irodalomban tisztán megmutatkozik pl. Rimay János munkásságában. Ez a periódus ugyanakkor a barokk első alkorszaka is. A barokk második szakasza 1640–1690-ig tart, míg a harmadik körülbelül 1740-ig. Tehát 1711-et egyáltalán nem tartjuk korszakhatárnak, hiszen magának Rákóczinak az irodalmi működése indokolná ezt legkevésbé.

A késői reneszánszsal párhuzamosan indul a barokk első szakasza, az ellenreformációs jezsuita irodalom, Pázmánnyal az élén. Ekkor születik meg a magyar barokk főműve a Szigeti veszedelem is. A következő szakasz összefügg azokkal a jelenségekkel, amelyekre

Heckenast Gusztáv is rámutatott. E korszakban, mint említettük, 1711 semmiféle határt nem jelöl, és téves volt 1711-ig valamiféle nemzeti kuruc-irodalmat és attól kezdve valamiféle Habsburg-orientációjú irodalmat feltételezni, hiszen a kettő egymás mellett fut 1690-től kezdve.

1740 körül záródik a barokk utolsó periódusa, mikor is megszűnik a jezsuita hegemonia. Új életszemlélet tör utat, ennek megfelelője a rokokó, a barokknak késői stílusváltozata. Ez az irodalomban világosan megkülönböztethető, így tér el egymástól Rákóczi Ferenc és Mikes Kelemen irodalmi munkássága, vagy a XVIII. sz. elejei jezsuita irodalom és Faludi Ferenc költészete stb. E rokokó időszak ugyanakkor már előkészítő szakasza a felvilágosodás és a klasszicizmus periódusának. Egyúttal előkészíti a nemzeti elvnek és az önálló művészi elvnek végleges diadalrajutását az irodalomban, ami a XVIII. sz. utolsó évtizedeiben már határozottan jelentkezik Bessenyei, Kazinczy és a többiek munkásságában.

A szentendrei festészet fogalmának tisztázása kétféle szempontból is jelentős feladat: 1. A magyar képzőművészetnek eddig kevésbé ismert területe. Időben közel áll hozzánk, távlat híján értelmezésében torzul, illetve sokféleképpen értelmezik. 2. Időszzerű művészeti kérdések csoportosulnak körülötte.

Miben áll időszzerűsége?

A XX. sz.-i magyar festészet történetében az utolsó olyan csoportosulás, amely szervelesen épült hazai hagyományokon, s ha az idekapcsolódó művészek munkáit egyenként vizsgálva találunk is bizonyos reagálásokat az európai művészetre, nagy részében, nagy vonalakban nézve sajátosan magyar művészet ez, — illetve olyan módon európai, hogy jellegzetesen magyar vonásait megtartja. Nem egy-két nehezen követhető forradalmi egyéniségnek, hanem egy nagy csoportnak szívós, elmélyült munkájával születtek eredményei, amelyekre, főleg szakmai vonatkozásban biztonságosan építhet a következő generáció művészete. Az elmúlt években szokásos volt hagyományokat keresni: a magyar festészet történetéből egyéniségeket és korszakokat tűzni ki követendő példaképül élő művészetünk elé, ugyanakkor elsikkadt a közvetlenül megelőző magyar festészeti korszak tanulmányozása, eredményeinek megismerése és felhasználása, amely nélkül további szerves fejlődés nem lehetséges. Ahogyan valóban korszerű irodalmunk csak József Attila, Radnóti Miklós, a népi írók eredményein innen lehet, éppen úgy a képzőművészetben, festészetben máit mondani Derkovits Gyula, a Szocialista Művészecsoporthoz és a progresszív polgári művészeti hagyományok, Egry József és a szentendrei festészetének tanulságai nélkül aligha lehet.

Hogy ez nem elméleti okoskodás, azt a „szocialista realizmus”-nak nevezett impresszionista intermezzo után jelenleg új arculatot öltő kortárs festészetünk gyakorlatilag is bizonyítja, amelynek egyik tudatosan is vállalt megnyilvánulása, hogy a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett élő vásárhelyi kiállításon a művészek egyik kiindulópontjukként Barcsay Jenő életművét jelölték meg.

De az a két fő centrum is, amely köré jelenlegi művészetünk korszerű vonalai csoportosulnak: az egyik a képépítést hangsúlyozó, a másik bizonyos szürreális látomásvilágú felfogás — közvetlen előzményét éppen a Szentendréhez kapcsolódó művészek munkáiban találhatja meg.

Amikor ilyen értelemben beszélünk szentendrei festészetéről, természetesen *szűkebb fogalmat* értünk alatta: az 1930-as években ezen a helyen kialakult és bizonyos képviselői által ma is életben tartott felfogásmódot, stílust.

Mert a szentendrei festészet *hétős fogalom: topográfiai és stílusfogalom*.

Mint topográfiai fogalom magában foglalja mindazokat a képeket, amelyek Szentendrén keletkeztek. Az elmúlt század második felétől a századfordulón keresztül több művész látogatott el a főváros szomszédságában levő Duna menti városkába, és lévén ez az időszak nagyjában éppen a natura felé való fordulás kora, több művész megörökítette Szentendrénél vagy környékénél arcu-

tát. A Szentendrei Festők Társaságának 1928-as megalakulásáig, sőt egyes esetekben később is, voltak olyan művészek, akiknek életművében epizód szerepet játszott az itt töltött idő. Szentendrén keletkezett műveik csakis a topográfiai fogalomba illeszthetők bele. Felfogásuk más művészeti törekvésekhez kapcsolja őket.

Anélkül, hogy a felsorolásban teljességre törekednék, emlékeztetni szeretnék néhány topográfiai fogalomba tartozó művészre és munkásságára a művésztelep megalakulása előtt.

Az irodalom időben elsőként Jankó János nevét említi Szentendrével kapcsolatban. Turchányi Erzsébet¹ szerint Jankó a XIX. sz. első felében lakott volna Szentendrén, mégpedig állítólag a művésztelep jelenlegi épületeinek egyikében. Valószínűleg részben tőle, részben szájhagyományból veszi közlését Soproni Sándor dr., Boros Lajos könyve² s mások. Jankó János korábbi méltatónak tudósítása azonban mást mond. Lyka Károly³ utal Jankó sikertelen szentendrei próbálkozására, aminek konkrét okát Szana Tamásnak⁴ nem sokkal a művész halála után kiadott írása jelöli meg, s egyben a tartózkodásának idejét is 1872–1873-ig, vagyis a század derekán túl. Ez a legkorábbi adat látszik valószínűnek, mert Jankó korábbi, illetve későbbi tartózkodási helyét is megjelöli a két szerző.⁵ Jankó Jánost mint népi életkép festőt s mint élelapprajzoló méltatják mindketten.⁶ Népi életképeit alföldi ember és tájélményei alapján festi nagyrészt emlékezetből, politikai karikatúráinak alakjait nagyrészt fotók alapján. Az a szentendrei hagyomány, amely a népdal születésének egyik változatán⁷ a szentendrei Papszigetet véli felfedezni háttérben a Szentendrei szigettel, rajta Szigetmonostorral, — valószínűleg téves, tekintve Jankó János egészen rövid szentendrei tartózkodását, s azt a tényt, hogy festőnk még nem ragadta el a közvetlen szabad természet után való festés vágya, hogy képein nagyobb szerepet kap az emlék és elképzelés, mint a közvetlen élmény hatása. Nem is említ róla közvetlen méltatói közül egyik sem, hogy Szentendrén festett volna, annál többet szülőföldje, az alföld által indított képeit.

Életkorban Jankó János után Ferenczy Károly követezik a Szentendrével kapcsolatban megemlített⁸ festők között. Ferenczy Károly monográfiái szerint párizsi tanulóévei után és müncheni éveitől lakott családjával Szentendrén négy évig, 1889–92 között.⁹ Genthon István¹⁰ tizenkilenc Szentendrén festett képét említi, amit egész periódusnak is tekinthetünk Ferenczy Károly életművében. Ezeken, egyetlen kivétellel,¹¹ a figurális kompozíció uralkodik, de néhányon kísérő szerepet játszanak a város motívumai, pl. a Kavicsot hajigáló fiúnak a Dunapart, vagy a belső térbe állított Kertészek, leányok virágokat gondoznak, Válás című képeken az ablakon keresztül belátszanak a város háztetői, tornyai. Lényegében a századforduló új szemléletű festészetét (így a nagybányai festészetét is) előkészítő úgynevezett „finom naturalizmus” jegyében fogantak, s ha van valami közül a később kialakult, szűkebb értelemben vett szentendrei piktúrához, ez a hatás közvetett, amennyiben a nagybányai festészetnek bizonyos elemei — melyekre futólag még visszatérünk, bővebb elemzésük azonban



1. Ferenczy Károly: Részlet a „Kertészek” c. képből

a jelenlegi keretek közt nem áll módunkban – megtalálhatók a később kialakult szentendrei felfogásban. Ferenczy néhány képének részlete – az említett interieur-rök ablakain belátszó, az ablakkeretek által szűkre határolt kivágatú városképek azonban már felvetik azt a kérdést, amelyet az 1930-as években kialakult konstruktív jellegű szentendrei festészet felvet: milyen befolyással van a városnak az arculata, az utcák, házak, tetők kubisztikus jellege a szerkezetes megformálásra? Hiszen Ferenczy Károlytól – bár művészete lényegében szerkesztő és nem lefestő művészet – idegen volt még a 30-as évek konstruáló módszere, mégis az ezeken az ablakkivágatokon betekintő utcaképek összefüggéseket mutatnak fel az 1930-as évek folyamán kialakult jellegzetes szentendrei festészettel. (1–2. kép.)

A XX. sz. első évtizedéből, pontosan 1907-ből való Fényes Adolf: Szentendrei háztetők, és Szentendre c. festményei.¹² Az utóbbinak a tárgyát a Bükkös patak partjáról szemlélt soktornyú város adja, előtérben két figurával, a Szentendrén dolgozó festők az „östémá”-nak nevezik. Mindkét kép a látványhoz kötött, lefestő jellegű, világos színkezelésében az 1905 körüli évek magyar impresszionizmusához kapcsolódik, bár tagoltabb formálásában ott vannak azok a halvány tanulságok is, amelyeket a művész Cézanne ismeretéből levont, s amelyek a Mákoskalács és hozzá hasonló csendéletein fokozottabb szerepet kapnak. Fényes Adolf egyébként élete végéig, 1944-ig el-ellátogatott Szentendrére. Hermann Lipóttal és Iványi Grünwald Bélával¹³ együtt a Szinyei Társaságon belül pártfogója volt az ifjú Szentendrei Festők Társaságának,¹⁴ erről azonban, tekintve zsidó származásukat, érthető okokból Turchányi Erzsébet 1939-ben megjelent publikációja nem beszél. Ettől függetlenül Fényes Adolf életművében nem ismerünk több szentendrei vonatkozású képet, s a fent említettek közül egyik festmény sem kapcsolódik felfogásában ahhoz a sajátos nyelvhez, amelyet a későbbiekben tárgyalunk.

Az 1920–27 közötti években,¹⁵ tehát közvetlenül a telep megalakulása előtt Boromisza Tibor járt ki dol-

gozni Szentendrre, aki maga is szeretett volna itt művésztelepet alakítani. Később végleg Szentendrén telepedett le. Művészete a kubisták és vadak szemléletét magába olvasztó nagybánya második generáció szemléletében fogant, éppen mint a művésztelep alapító tagjaié. Kevés az életművében az olyan rátalálás, mint a Rab Rábi tér este c. 1922-ből való akvarell (3. kép), amit a szűkebb értelemben vett szentendrei festészet egyik első megnyilvánulásának tekinthetünk. Erre mutat geometrikus szerkesztése és szűk térkivágata.

Valószínűleg Boromisza Géza kapcsán került Szentendrre Szabó Elemér,¹⁶ aki ugyancsak a művésztelep megalakulása előtti szentendrei vonatkozású festők közé tartozik. Falu végén c., Szentendrét ábrázoló, az 1920 körüli évekből származó festményére¹⁷ – éppen mint Boromisza művészetére általában –, a nagybánya második generáció látásmódja jellemző.

Ilyen módon a művésztelep megalakulása előtt a szentendrei festészet valóban csak topográfiai fogalom, s hogy később jelent-e többé-kevésbé egységes, csoportos megnyilvánulást, egyelőre vita tárgya.

Röviden ismertetjük, hogyan foglal állást ebben a kérdésben a gyér és jobbára csak utalásszerű szakirodalom.

Az egyetlen összefoglaló munka a szentendrei festészet témájáról Turchányi Erzsébet a művésztelep alapításának 10. évfordulójára kiadott kiskönyve 1939-ből,¹⁸ amelynek célja tartalmából, de a kortársak közléséből¹⁹ is világosan kitűnik: a szentendrei telep létjogosultságát igazolni a hivatalos szervek előtt. Ezt a célt szolgálják a nagyrészt templomdekorációt ábrázoló képmellékek, amelyek a hivatalos szervek jóindulatának elnyerése céljából kerültek bele. E hivatalosak ugyanis nem jó szemmel nézték a konstruktivista városképeket, amelyekről ösztönösen érezték, hogy nem az 1939-es hivatalos szellemnek megfelelő hangot sugallnak. Így természetszerűleg nem szerepelnek a könyvben



2. Részlet a „Leányok virágokat gondoznak” c. képből



3. Boromisza Tibor: Rab Ráby-lév este

azok a telepen kívül dolgozó, nagyrészt zsidó származású vagy rokonságú festők, akiknek élményvilágát a telep-
tagokkal azonos kor és tájanyag sugallta. Az ellentmon-
dásos időből fakad annak a programszerű összefoglalás-
nak a hibriditása, amelyet a szerző a következőkben ad:
„A mai küzdelmes időkben számot kell vetni egy művészi
célkritizés háttérbe szorulásával, és a józanság megkívánja,
hogy egyelőre a jövő számára ne adjanak nagy aktivitást
igénylő programot. Legyen egy csendes menedékhely
ez a társaság, melyben a finom művészi mondanivaló
eszmei értékeit átmentik egy kedvezőbb légkör számára”
— írja a szerző, ami részben helytálló. A szentendrei
művészet egyik jelentősége valóban az, hogy egy nehéz
időszakban átmenti az előző évek progresszív vívmá-
nyait a következő generáció számára, bizonyos fokig
megmerevedetten, a mesterségbeli részre koncentrálna.
A mondat második része, hogy legyen ez a társaság egy
csendes menedékhely a vészterhes időkben, már polgári
illúzió. A történelem akkori eseményeiből semmi sem
maradhatott ki, legtöbb esetben még a kisebb emberi
közösségekben, családokban is robbantóan hatott. Hogy
mennyire nem volt csendes menedékhely Szentendre,
azt Vajda Lajos, Korniss Dezső, Ámos Imre, Bán Béla
és mások művei, nagyrészt élete is bizonyítják.

Turchányi Erzsébet stiláris igazodást, kétfélet lát,
ahogy ő mondja: „Egyrészt konstrukciós törekvések
felé, tehát a dolgok mélye felé ható erő érvényesülését,
— és egy feloldó irányt, a művészi tartalomnak a világ
külső képe felé való törekvését és átalakító hatását.”

A mondat első fele arra utal, ami valóban jellegzetesen
egybekapcsolja az 1930-as évek szentendrei festészetét,
— a mondat második felén a római iskolás templomfesté-
szetet érti, amely hivatott lenne a közös világnézet fegy-
verével küzdeni a l'art pour l'art ellen. Ezt a közös vilá-
nézetet a keresztény vallás szolgáltatná. Turchányi
Erzsébet tehát lát valami közös vonást a Szentendrén
kialakult festészet konstruktív oldalában, ezt azonban
tartalmilag nem elemzi, hanem a Szentendrén keletkezett,
de nem helyi jellegű, hanem a többi XX. sz.-i templom-
dekorációtól semmiben sem különböző festményeket
jelöli meg a közös eszmei tartalom hordozójának.

Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között
c. 1956-ban megjelent könyvében rövid fejezetet szentel
Szentendrének, amelyben Barcsay Jenő és Paizs Goebel
Jenő képviselik a szentendrei festészetet. Jegyzetben
megemlíti az itt dolgozók közül a művésztelep nyolc
alapító tagját és még hat festő nevét, akiket egyszerűen
regisztrál, művészetükben összefüggéseket nem keres.²⁰

Genthon István 1958-ban a Művészettörténeti Érte-
sitőben megjelent Barcsay Jenő tanulmányában írja
a szentendrei művésztelepről: „A művésztelepből nem
lett Nagybánya, mégcsak Szolnok sem, Czóbel és Bar-
csay nélkül nem lenne művésztelep.”

Pataky Dénes a Magyar Nemzeti Galéria Nyolcak
és aktivisták 1961-es kiállításának katalógus előszavá-
ban a Nyolcak és aktivisták hagyomány őrzőinek tekinti
a szentendrei festőket. Nem nevezi meg kiket ért szent-
endrei festők alatt.

Körner Éva: A magyar művészet a két világháború között c. 1963-ban megjelent kiskönyve néhány jelentős mestert említ Szentendrével kapcsolatban, centrumban Vajda Lajossal. A szentendrei festészetben lát bizonyos, a helyi témából eredő hasonlóságot, de inkább a különbözőséget hangsúlyozza a tárgyalt művészeknél.²¹

Németh Lajos egyik szentendrei kiállítás²² katalógus előszavában látja, hogy Szentendre több az itt dolgozó festők számára, mint a pusztán látványba foglalható motívum, „eszmet, ethoszt sugárzó, emberséget alakító, világnézetet módosító erő is”. Látja a viszonylagos azonosságot, amennyiben a szentendrei festészet a Nyolcak, Nemes Lampérth, Uitz Béla művészetéből indulva, párhuzamosan Derkovits Gyula, Egry József művészetével a két világháború között vállalja, hogy szembenéz a kor kérdéseivel. Ez az állásfoglalás közelíti meg leginkább a szűkebb értelemben vett szentendrei festészet egységes értelmezését, bár igen nagy vonalakban és általánosságban.

E sorok írója két szentendrei vonatkozású kiállítást rendezett a közelmúltban.²³ Mind a kettő esetében – tekintve a kiállítás rendelkezésre bocsátott szűk helyet –, azt a megoldást találta a legtanulságosabbnak, hogy a regisztrálás helyett, amire nem lett volna hely – megpróbálja a szentendrei festészet sokszínűségében is egységes hangját megtalálni. Az anyaggyűjtés és a kiállítások visszhangja élesen felszínre hozta a tárgykör problematikáját, amelyet a következő pontokban kívánunk összefoglalni, illetve az eddig felkutatott művek alapján megvilágítani.

1. Hogyan viszonylanak egymáshoz a szentendrei művésztelep és a szentendrei festészet? Ugyanaz-e a kettő, különféle fogalmak-e, vagy részben fedik egymást? Ebben a kérdésben ugyanis az irodalom, de általában a hozzáállás igen sokféle.

2. Van-e valami olyan közös jellemzője ennek a csoportosulásnak, amelynek alapján csoportosulásnak és nem egymástól függetlenül dolgozó művészek véletlen találkozásának tekinthetjük, s aminek alapján megkülönböztethetjük a XX. sz.-i magyar festészet történetében, amennyiben más, mint a többi és amennyiben éppen ehhez a helyhez kötött? Ha vannak ilyen közös vonások, mik ennek a külső, formai jegyei; mik a tartalmi jegyei, tehát mi a jelentése?

3. Mi a jelentősége a szentendrei festészetnek a magyar festészet eddigi történetében?

Tehát először, mi a viszony a szentendrei művésztelep és általában a szentendrei festészet között?

A szentendrei művésztelep ugyanazt jelenti, mint a Szentendrei Festők Társasága.²⁴ Ez a társaság *szervezett egyesület*, amely 1928-ban alakult meg.²⁵ Egyesülésének célja inkább anyagi, mint valamilyen közös művészeti elképzelés megvalósítása. Kiderül ez az alapszabályok lerakásánál körvonalazott célkitűzésekből: „Mi az egyesületünk keretében kifejezésre kívánunk juttatni egy nemzeti magyar művészetet, nemzeti piktúrát. Társaságunknak a jövőben való kibővítésével magunk köré egységbe kívánjuk gyűjteni azokat a fiatal művészeket, akik felfogásban közelállók és csoportunk iránt máris nagy érdeklődéssel viseltetnek. Ezen követeléseink érvényesülését csak önálló egyesületben látjuk biztosított-nak, minthogy a már fennálló és működő társaságok a mi törekvéseinknek nem felelnek meg. Végül reméljük, hogy a Társaságba való tömörülésünk megélhetésünket és anyagi jólétünket hatékonyan elősegíti.”²⁶

Az utolsó mondat hordozza a lényegét, a megelőző célkitűzés egészen általános, semmilyen konkrétumot nem tartalmaz, amellett, hogy a nemzeti magyar művészet hangsúlyozása 1928-ban jól hatott a hivatalosak felé. Ezt a csoportosulást lényegében a kortársak közlése szerint²⁷ Szentendre akkori polgármesterének, a művészet-hez vajmi keveset értő Starszinsky Lászlónak abbéli ügyeskedése hozta létre, hogy a városnak idegenforgalmat biztosítson. Ezt az igyekezetét használták fel azok a fiatal Réti tanítványok, akik, úgy látszik – s ebben nem álltak egyedül a 20-as évek végén –, nem találták meg anyagi számításukat az egyéb művészeti csoporto-

solásokon belül. Itt, Szentendrán, aztán kaptak helyet, ahol dolgozhattak, először a városházán, majd a város szélén levő munkásbiztosító használatlanul álló üdülő-jét kapták meg, a jelenlegi művésztelepet. A telep hamarosan újabb művészeket vonzott magához, akik közül a legelsőkhöz közt volt 1929-ben Barcsay Jenő és Kántor Andor. Egyre több fiatal festő jött el a főváros közelében levő, sokakban a Romániához csatolt Nagybánya hangulatát ébren tartó városkába. Másoknak menekülést jelentett a háborús években, ismét másoknak vikkendhelyet. A művésztelepen belül levők nyugodt munkahelyük biztosítása céljából természetesen szigorúbb belső alapszabályokat alakítottak ki. Új tagot csak a már meglevők titkos választása alapján fogadnak be, hosszabb ideig vendég is csak a többi tag hozzájárulásával tartózkodhat a telepen. A telep ezt az autonómiáját a mai napig is megtartotta. Igen ám, de Szentendre és nem kevésbé a már odatartozó művész társaság újabb és újabb festőket vonzott magához, akik vagy a városban béreltek műtermet, vagy amikor egy-egy tag házat vásárolt, vagy lakást kapott Szentendrán és kivált a telepből, elfoglalta annak helyét. Voltak és a mai napig vannak pl. helyi születésű, vagy származású művészek, akik a teleppel nem voltak szervezeti kapcsolatban, és sokan olyanok, akik baráti viszonyban voltak a teleppel, de műteremhiány vagy egyéb okok miatt nem jutottak a kapukon belül.

Így érthető, hogy a művésztelep nem egyedüli hordozója annak, amit szentendrei festészetnek nevezünk. Részben kizárja magából az 1928 előtti helyi festészetet, részben pedig azoknak a művészetét, akik később ezen a szervezeten kívül dolgoztak Szentendrán. A telepen belül, éppen mint a telepen kívül, kevés a szentendrei lakos, lényegében nagyrészt Budapesten laknak, tehát ilyen szempontból sincs különösebb jelentősége a telep tagságnak. A telep nem is jelent valamilyen művészi különállást, mert inkább baráti viszonyokon alapszik. A szorosan vett teleptermékek lényegében hasonló összetételűek, mint az egész szentendrei festészet, mindamellett az egész szentendrei festészetnek csak egyik része a telep munkája.

A telepnek azonban kétségtelenül meg van a maga jelentősége. A szervezett megmozdulásra jött ide az a sok fiatal és kevésbé fiatal művész,²⁸ a felerkenő szentendrei művészet hatására fordultak a művészet felé helyi származású fiatalok,²⁹ akik működésének eredményeképpen, tulajdonképpen közös program nélkül, sokszor személyes ellentétek ellenére kialakult az a jellegzetes felfogás, ami erre a részben önkéntes, részben önkéntelen tömörülésre jellemző.

Mert – áttérve a következő kérdésre – már az eddigi anyaggyűjtés alapján is megállapíthatjuk, hogy van sajátos, jellemző hangja a Szentendréhez kapcsolódó festészetnek az 1930-as évektől. Az itt keletkezett hatalmas anyag könnyen megtévesztővé válhat ebből a szempontból, ha nem válogatunk. A magyar festészet legfiatalabb csoportosulása a két világháború között, így természetes, hogy több hagyományt olvaszt magába, mint a nagybányai vagy az alföldi festészet. Szentendrében már benne van Nagybánya, benne vannak a Nyolcak, de benne van a korai vásárhelyi művészet is. Az alapítótagok Réti növendékek, de életkoruknál fogva már az aktivisták művészetén nevelődtek. Néhányan, köztük Barcsay Jenő és Kántor Andor Vásárhelyen is dolgoztak egy ideig. Az ebben az időben alakult római Collegium Hungaricum több művésznek nyújtja az itáliai reneszánszsal és a novocentistákkal való megismerkedést, tehát a közös hangot a római iskolások klasszicizmusa is alakítja. Azok a festők pedig, akik az európai művészet új vívmányai felé élénkebben fordultak, felfigyelnek az orosz forradalom alatt kialakult orosz avantgard törekvésekre. Korniss Dezső Kandinsky elméleti írásait olvas-sa,³⁰ Vajda Lajos Pudovkin és Eisenstein filmjeit figyeli.³¹ Ámos Imre először reprodukciókon keresztül, majd párizsi útja alkalmával eredetiben is ismerkedik Chagall művészetével.³² Mindez a sokféle ágazás életművek és művek számtalan variációját szüli, amely első felületen rátekintésre talán csak sokféleségében jelentkezik. Ha azonban fokozatosan kizárjuk vizsgálódásunk teréből



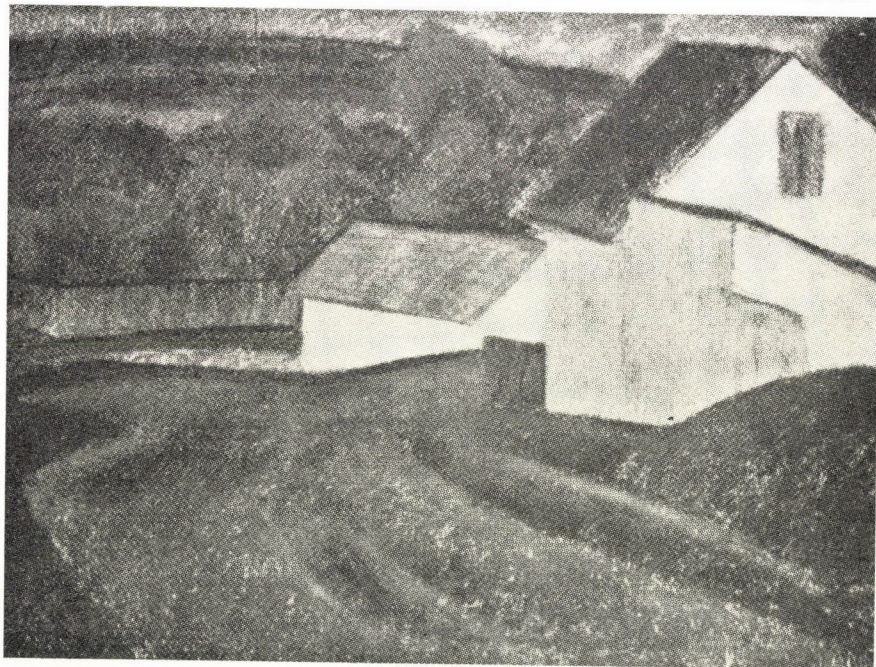
4. Rozgonyi László: Szentendrei házak



5. Barcsay Jenő: Dombos táj
1930.



6. Göllner Miklós: Öreg bútorok



7. Kántor Andor: Fehér falak



8. Ónodi Béla: Szentendrei ház

azokat a műveket, amelyek inkább más körhöz, vagy bár-
hová tartozhatnának, előtérbe kerül az ami csak az
ezen a tájon született művekre jellemző.

Félreértések elkerülése végett szeretnénk megjegyezni,
hogy amikor a jellemző szentendrei műveket keressük,
a kiválasztás nem jelent okvetlen minőséget. Vagyis a
jellemzően szentendrei képek nem szükségszerűen jelentik,
bár jelenthetik is, egy-egy festő vagy illető műve kiemel-
kedő voltát. Megállapításainkkal tehát nem mértéket
kívánunk felállítani, hanem az immár 35 éves művészeti
gyakorlat alapján bizonyos észlelt művészettörténeti
jelenségeket lerögzíteni, értelmezni. Ezek a megfigyelések,
lévén igen nagy anyagról szó, a további évek folyamán
gazdagodhatnak, és így a belőlük levont tanulságok
módosulhatnak, valószínű, hogy nagyobb távlatlalt és
több oldalról való megvilágítással módosulni is fognak.

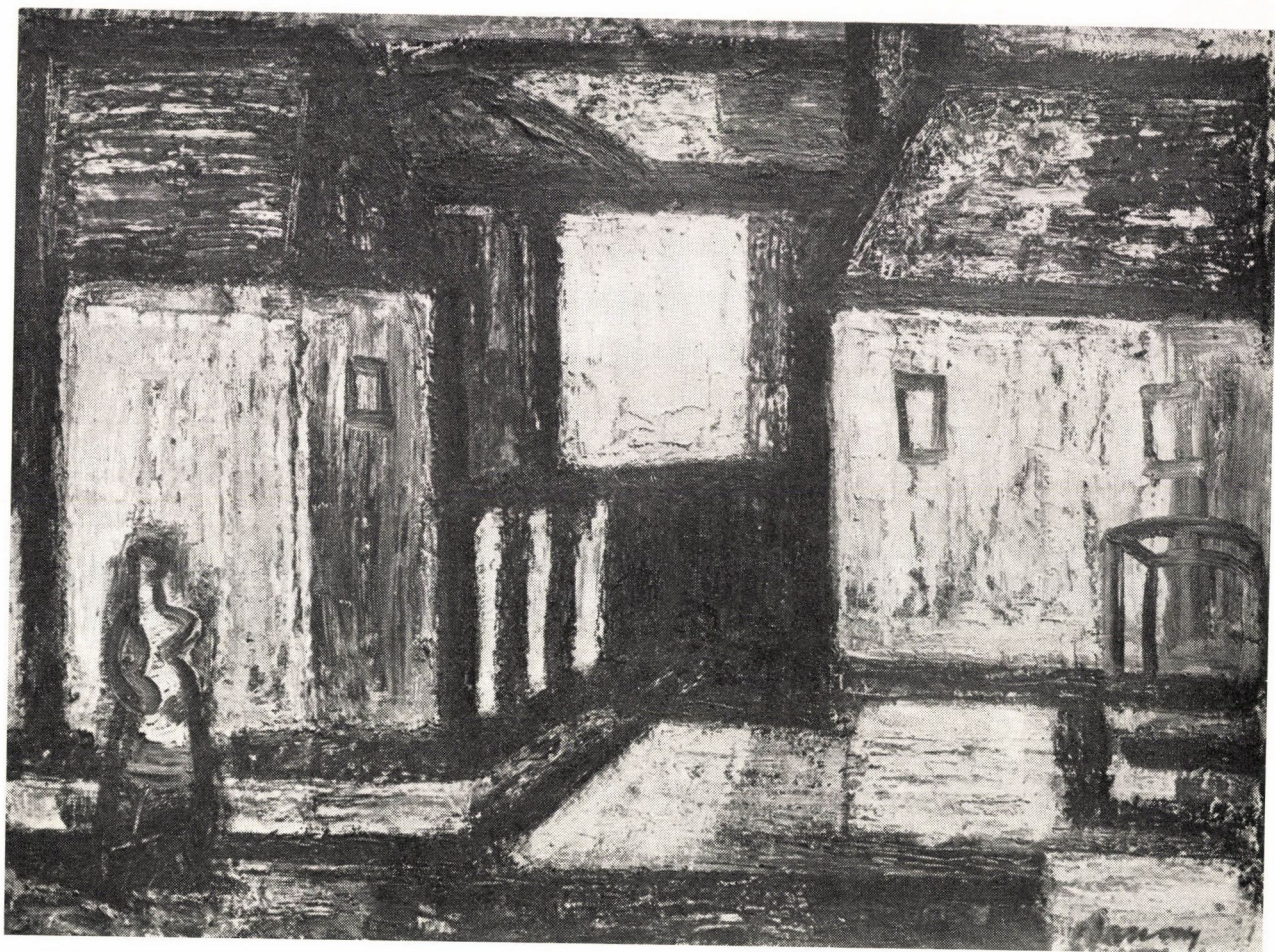
Még egyet! Amikor a szentendrei festészetben a
közöset keressük, nem tagadjuk az életművek és művek
sokféleségét, egyéni sajátosságait, és tisztában vagyunk
azzal, hogy ez a sajátos szentendrei stílus desztillált
formában, absztrakt módon egy művésznél sem jelent-
kezik; egyiknek nemzetibb, másiknak európaibb szem-
pontú szemlélete, kinek-kinek vérmérséklete és egyéni
sorsából következő magatartása színezi. Egyik művész
munkássága elején, másik munkássága végén üti meg ezt
a hangot, bár többnek végigkíséri fejlődését. Azért törek-
szünk a hasonlóságok megragadására, hogy indokoljuk
a téma jogosultságát, hiszen különben az elvtve Szent-
endrén is dolgozó, de nagyrészt a fővárosban és környé-
kén lakó festők bármely más csoportosulásba is bekap-
csolhatók lehetnének enélkül.

Amikor a következőkben néhány művön keresztül
megpróbáljuk körvonalazni mondanivalónkat, a *tömör-
vítés* érdekében nem törekszünk egyéniségek bemutatására
és hatósugaraiknak behatóbb vizsgálatára, sem pedig
periodizációra. Itt-ott utalunk csak rájuk. Ezeknek az
egyébként jelentős szempontoknak a kifejtése a jelen
tanulmány kereteibe nem férnek bele.

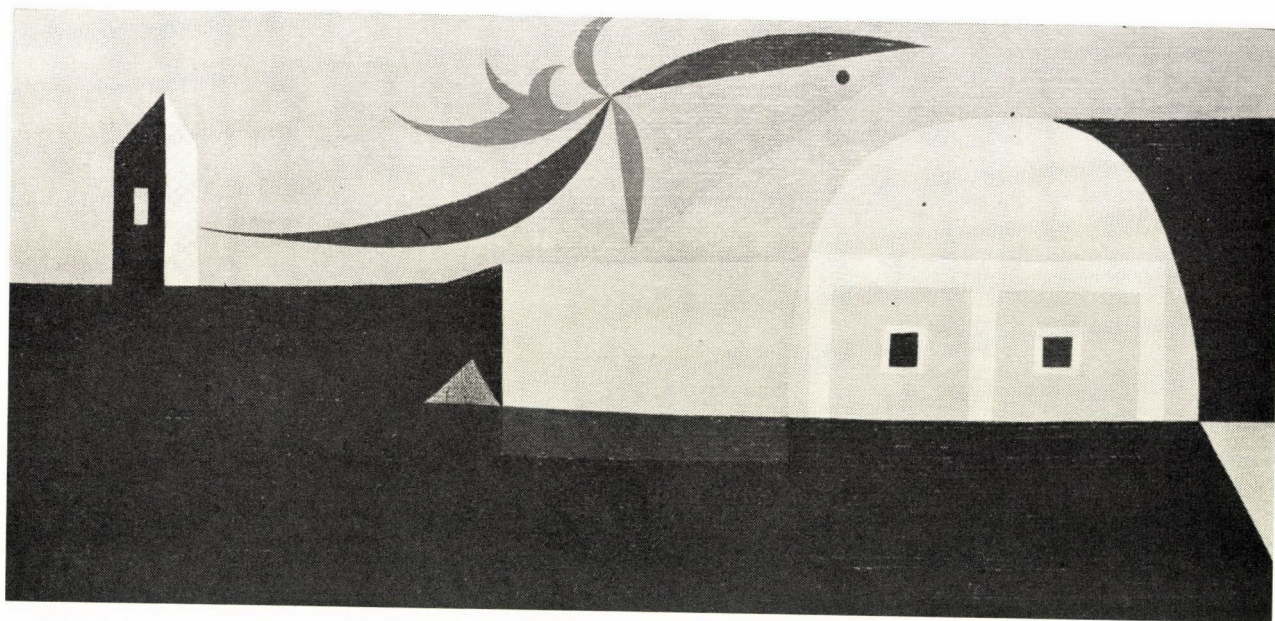
A legkézenfekvőbb összetartó eleme a szűkebb érte-
lemben vett szentendrei festészetnek a *helyi motívum*,
a *helyi téma*. Ez azonban, amint láttuk, a korábbi szent-



9. Ilosvai Varga István: Házak kőhordó emberrel



10. Barcsay Jenő: Szentendrei utca



11. Korniss Dezső: Alkony



12. Barcsay Jenő: Szentendrei városháza

endrei festészetben is jelen volt. Az 1930-as évektől azonban igen nagy szelektáláson megy keresztül Szentendre nagyon is gazdag, igen változatos témavilága. Hiszen itt van a Duna, rezgő-mozgó fűzfáival, patakok, források mozognak a városban és környékén, — a hetipiacok, a festők által nagyon is látogatott nyári szerb búcsú, a házak közt megbújó színes kertekben szorgoskodó emberek, a Duna-parti fürdőzők az életképek, tájképek számtalan változatát kínálják. Ezzel szemben megfigyelhetjük, hogy azok a művek, amelyek az 1930-as években korszerű hangot ütöttek meg, szinte következetesen kerülnek az impresszionizmusban olyan nagyon kedvelt állandó változásban levő táj és figuratív elemeket: a vizet, felhőket, mozgó embert; — ugyanakkor igen nagy előnyben részesítik a táj mozdulatlan elemeit: első sorban az utcaképeket, azután a város mögötti domb és hegyvidéket, vagy szobabelsőt, csendéleteket. Közülük is leggyakoribb az utcakép, ami nem akármilyen, hanem nagyon is meghatározott. Nem tág veduta, hanem *igen szűk kivágatú* (4. kép). Nem kitárulkozó, hanem bezárt, interieur-szerű, még akkor is, ha nem szobabelső témát dolgoz fel a művész. Ez a bezártság, interieur-szerű befelé forduló jelleg mutatkozik meg még olyan témán keresztül is, mint a szentendrei dombok témája (5. kép). Eget alig látunk ezeken a képeken, a művész szinte rátapad a tájra, hogy azon keresztül is, mint a szűk utcaképeken, szobabelsőkön (6. kép), vagy csendéleteken keresztül inkább önmaga és a világ rendjéről alkotott véleménye jusson szóhoz.

Legjellemzőbb tehát a szűk kivágatú utcakép, sőt igen gyakori, hogy a művész *csak egyetlen házra összpontosítja figyelmét* (7—8. kép). Jellemző, hogy *emberi alak csak ritkán fordul elő a városképben, ha igen, akkor is elnyomottan, csupán szerkezeti funkciót tölt be* (9—10. kép).

E jellegzetes képek házai nem egyszerűen lefestett tárgyak. Szántó Piroska jegyezte meg egy alkalommal, hogy ők a „házak arcát” festik. Rendkívül jellemző ez a megjegyzés, mert ezeken a tipikus műveken a házak valamilyen *élő házak, kifejezésük van*. Sokszor szinte *önarc-képpel* vesz fel egy-egy ház hangsúlyozott ablakszémeivel (11—12—13—14—15. kép). Korniss Dezső Illuminációk sorozatából való lapja ház és arc egymásra applikálásával szinte illusztrálja ezt a felfogást (16. kép).

A motívumnak ez a nem lefestő, hanem átalakított felfogása teszi lehetővé, hogy az 1930-as évek folyamán művészsorsok egyéni ellentmondásain keresztül az egyre nyilvánvalóbbá váló történelmi ellentmondásokat is tükrözhesse ez a valójában közömbös tematika, motívumvilág. Legkiemelkedettebben talán Ámos Imrénél és Vajda Lajosnál jelentkezik ez a tükröződés, de a 40-es években szinte mindegyik idetartozó festő életművében kimutatható. Ámos Imre Szentendrét vagy Festő égő ház előtt c. képe (18. kép) megrázóan állítja elénk saját tragikus sorsán túl az 1940 körüli évek valóságát. Vajda Lajos Csendélet késsel című, templomtornyot és csendéletek egymásba montírozó akvarelljén a függőleges tengelyben levő és egyszerű csendéleti eszközből az 1930-as évek erőszakosságainak félelmetes szimbólumává válik³³ (17. kép).

A szentendrei festészet tehát nem lefestő, természetelvű, hanem — bár nagyrészt ábrázoló jellegű —, de egyben *szimbólumteremtő* művészet. Ennek megfelelően a Szentendrén dolgozó festők legnagyobb része csak ritkán ül ki a téma elé festeni, alkotó módszerük inkább a vázlatkészítés, azután a vázlat felhasználása bizonyos belső kép kivetítése érdekében. Ezért gyakran előfordul, hogy a Szentendréről való motívum helyileg éppen másutt kerül kidolgozásra, illetve az itteni látásmód alakíthatja a festőnek más vidéken készült műveit. Egyik érdekes példa erre Bálint Endre néhány Párizsban festett képe, amelyeket determinál a szentendrei motívumkincs és látásmód (19. kép).

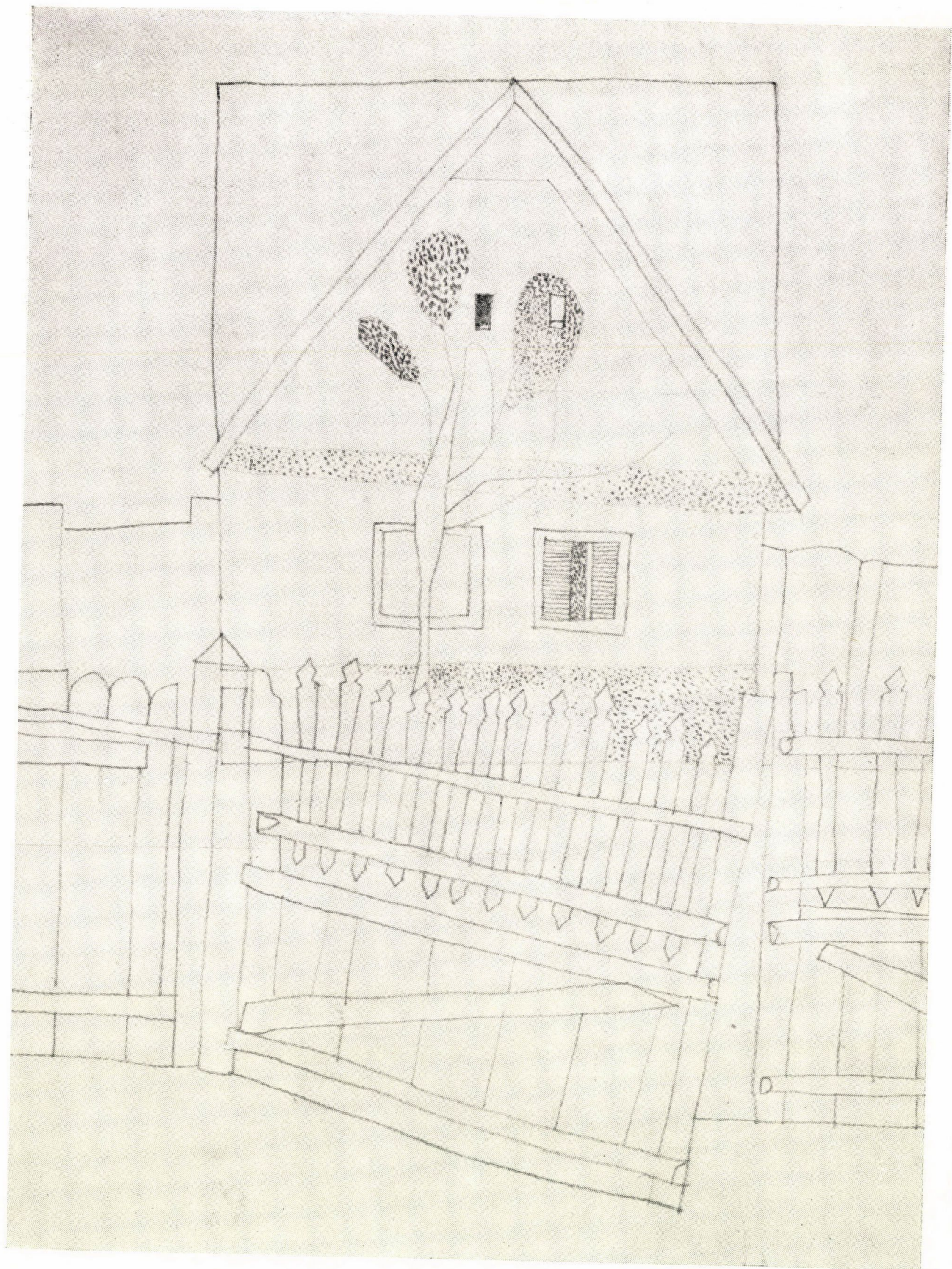
Tehát, amint láttuk, van itt egy *speciális motívumvilág*, ami nem azonos általában a szentendrei témával, és ennek a motívumvilágnak van *sajátos felfogása*.

Ezenkívül a *feldolgozás*, a hogyan is sajátos. Az ismert irodalomból kitűnik, hogy legtöbbször a Nyolcak és aktivisták művészetét látják továbbélni Szentendrén. Benne van az is, de mint már említettük, sok minden más is módosítja. Ennek a sajátos stílusnak, amit röviden *lírai konstruktivizmusnak* nevezhetnénk, hangulati tényezőjében, a városhoz való viszonyában benne él Nagybánya éppen úgy, mint a 30-as évek posztnagybányai festészetében, ha nem is olyan mértékig. A szerkezet pedig nálunk nem a kubisták természetletén alapszik, mint a Nyolcak generációjánál. Egyszerűsítésükben benne vannak az 1910—20-as évek orosz konstruktivizmusának a tanulságai, — megelevenített házaikban, tárgyaikban (ami nemcsak Ámos, Vajda, Kornissra jellemző, lehetőségét ott lappang pl. Barcsay, Deli és mások művészetében is), benne van az európai szürrealizmus látása. A népművészethez és szláv ikonfestészetéhez való kapcsolat ugyancsak az orosz avantgardokhoz köti, akik tudatosan vállalták ezt a rokonságot.³⁴

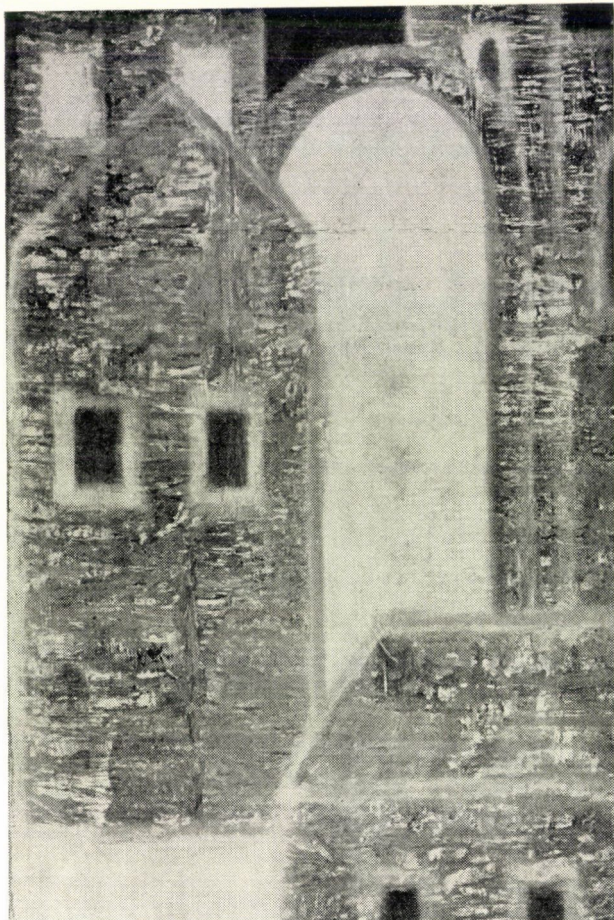
A népművészethez való viszony, amely többféleképpen alakul egy-egy Szentendréhez tartozó festőnél: kinél motívum beiktatással, kinél szellemi rokonsággal, kinél színikapcsolással, kompozíciós megoldással jelentkezik — külön alaposabb elemzést kívánna.

Továbbiakban röviden szeretnénk rámutatni, hogy ez a sajátos megjelenés: motívum, felfogás és feldolgozás a maga keletkezésének történeti helyén milyen tartalmat hordoz, *mit jelent?*

Az 1919-es Tanácsköztársaság leverésével a magyar festészet aktivista, a világ átformálására törő szárnya visszavonulásra kényszerült. Polgári festőink szinte kivétel nélkül megadták magukat, emigráltak, vagy belső emigrációba kényszerültek a Horthy fasizmus alatt. Passzív tartózkodással fordultak el a kor ellentmondásos eseményeitől egy idillikus látványpiktúra, a nagybányai természetelvű hagyományok felé. A progresszív vonalat csak olyan tisztázott világnézetű művészek tudták egy-



13. Vajda Lajos: Ház



14. Kósza Sipos László: Kék ház

értelműen továbbvinni, mint Derkovits Gyula, vagy Dési Huber István. Náluk a képépítés és tematika következetesen fejleszti tovább az 1910-es évek aktivistáinak hangját, bár azok merész lendületéhez, harsogó, erőteljes hangjához viszonyítva e tudatos szocialista művészek hangja is szordínósabban, bár differenciáltabban, — mintegy csendes, határozott kiállással szól. A szentendrei, mint Egry József, irányzatos tematikusság nélkül őrizték az aktivisták alakításmódját, tematikailag leszűkülve ugyan, de házaik és csendéleteik kemény szögeleteivel az adott világ ellen fordulva. Lényegében polgári festészet ez, amelyik ugyancsak zárt világot épít maga köré — erre utal az állandóan visszatérő házmotívum, az otthon szimbóluma, és az interieur-szerű felfogás —, de e zárt világ nem idillikus, hanem merev, függőleges és vízszintes formáival sötét hangú, líraisága mellett is már-már támadó élű bástyafalakat mutat. Ez a zárt világ az 1930-as évek vége felé, a háború előkészületeiben egyre inkább inogni kezd, de nem oldódik fel, hanem megtöredezéseivel a szörnyű kor képét kívánja tükrözni. Kállai Ernőnek a Tamás Galéria 1938-as „Mai fiatalok” című kiállításához írt katalógus előszava fényt vet erre a csoportosulásra, a kiállítók ugyanis 60%-ban szentendrei vonatkozásúak voltak:

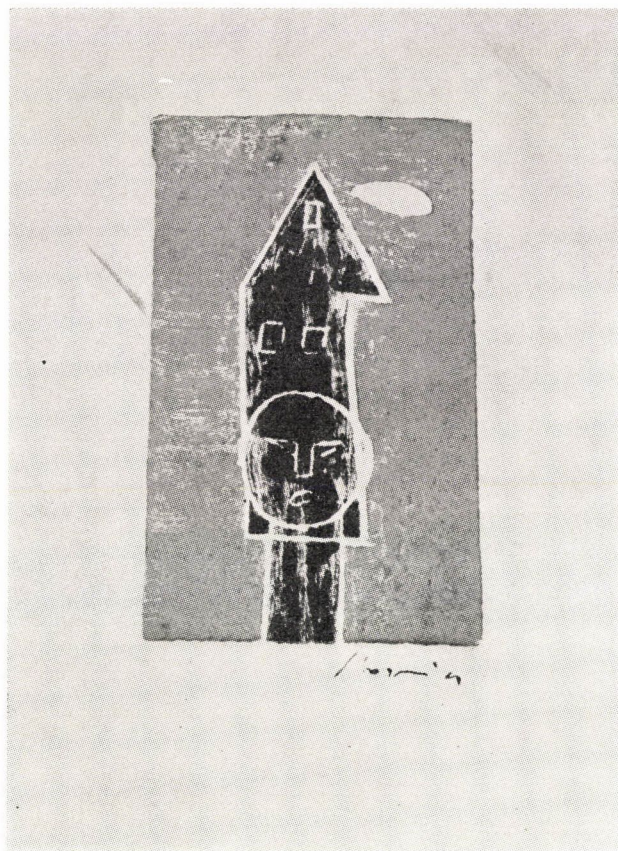
„A szellem csöndes sugárzása — írja Kállai —, a forma sima, nyugodt lejtése csak kivételesen adatott meg ennek a fiatal művészetnek, amelynek arcát jórészt a szociális gond, a nemzeti vagy egyéni pesszimizmus, a kellemes illúziók híján való szorongó igazlítás terheli. Akinek érzékeny szeme és képzelete van, az bizony itt is megláthatja, hogy a bensőséges festői és plasztikai jelek mélyén magyar életünk riasztó, orvoslásért kiáltó bajai lappanganak.

Kiderül tehát, hogy a szentendrei festészet a mai egészséges nemzedék számára nem tartalmi mondanivalójában példa. Hogy tartalmilag vannak hasonló jelenségek mai festészetünkben, az onnan van, hogy annak a megrendülésnek, amely ezt a művészetet létrehozta a detonációja még nagyon is érezhető.

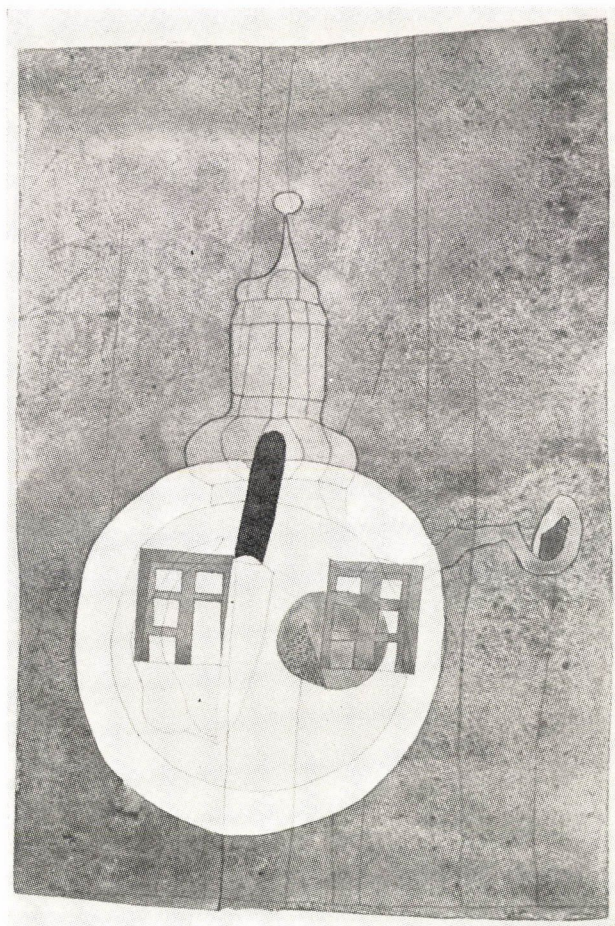
Van azonban a szentendrei festészetnek egy másik oldala is, a *mesterségbeli oldala*. Dési Huber István, aki különben az 1930-as években ugyancsak kapcsolatban



15. Deim Pál: Szentendre



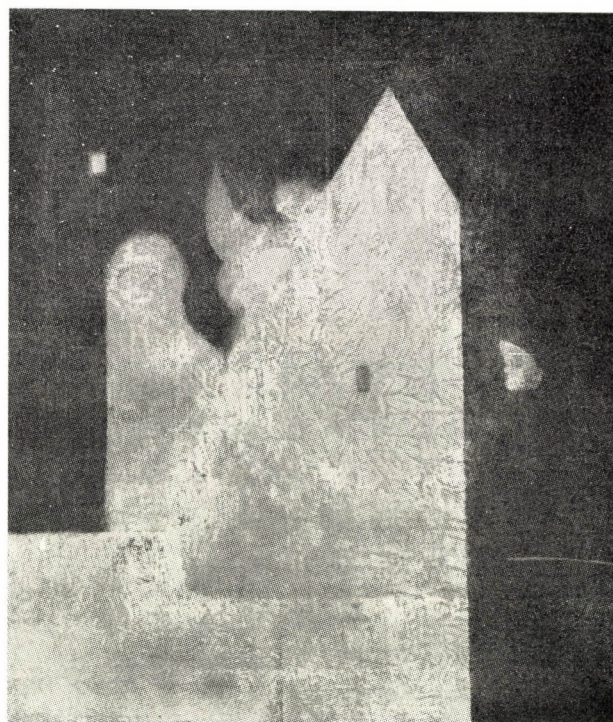
16. Korniss Dezső: Illumináció



17. Vajda Lajos: Csendélet késsel és toronnyal



18. Ámos Imre: Festő égő ház előtt



19. Bálint Endre: Mulandó falak

volt Szentendrével – bizonyos, főleg formai vonásokban hatott is rájuk –, írja 1937-ben három szentendrei vonatkozású festővel kapcsolatos cikkében:³⁵

„Az a nemzedék, amely minket megelőzött, a természet közvetlen szemléletéből indult ki és sokféle mutató felfedezések között a geometrizmus leegyszerűsített világába jutott, Kmetty, Berény a kubizmusba, Czöbel, Egry más, de épp ily elvont területre. Céljuk nem a természet visszaadása, vagy épp lemásolása, hanem a stílus-elemek megtalálása, a természet jelenségeiből különféle optikai és festői módzatok végigpróbálásával szabaddították ki a képépítési mai eszközeit. A mi nemzedékünk ezt az elvont festői szemléletet kapta örökségül és ez határozta meg szerepünket is; a művészet problémái helyére a mesterség kérdései léptek és a felfedezések öröme az érvényrejtatás gondjai váltották fel. Nem a jelenségek kivizsgálása, hanem a minél egyszerűbb, tömörebb visszaadás áll törekvéseink homlokterében: gáláns kalandok helyett szürke hétköznapi munka, hogy a megtalált eszközök: a szín, a vonal, a sík segítségével minél tisztábban fejezzük ki magunkat.”

Tehát Dési Huber István 1938-ban pontosan látta ennek a művészetnek *mesterségbeli jelentőségét, az érvényrejtatásban elért eredményét.*

Végül felmerül a kérdés, hogyan viszonylik olyan idősebb, neves és évtizedek óta Szentendréhez kapcsolódó mesterek művészete az általam tárgyaltakhoz, mint Czöbel Béláé, Kmetty Jánosé vagy Tornyai Jánosé, akik a művésztelep megalakulása után, a 30-as évek folyamán kerültek kapcsolatba Szentendrével?

Czöbel Béla és Kmetty János művészetének eredményei akkor is benne lennének a szentendrei festészetben, ha sohasem jöttek volna ide, tekintve, hogy az aktivistáknak, akikkel Szentendrét kapcsolatba hoztuk, jelentős képviselői. Az ő művészetük, amelynek kialakulása

életkoruknál fogva festészetünk történetének korábbi periódusába esik, lényegében már kialakult zárt világ, amikor Szentendrére jönnek. Szentendre témavilága belekerül festészetükbe, viszont ezért ők cserébe a fiatalabb generációnak éppen mesterségbeli erősítést nyújtanak. Amos Imre naplójából kitűnik,³⁶ milyen példamutató volt számára a szentendrei idősebb mesterek, köztük éppen Czöbel Béla szívós természetstudirozása. Tornyai János művészetére ugyancsak témaválasztásában hat Szentendre, és műfaji alakulásban, itt fordul a csendélet és interieur felé. Az ő művészete viszont nemzeti hangjával gazdagította a fiatalabbak művészetét. Mégis mindhármodjuk munkássága inkább a topográfiai fogalomba sorolható, amellyel hogy gazdagították a fiatalabb generáció látását.

Összefoglalva:

A szentendrei festészet fogalma kettős fogalom, topográfiai és stílusfogalom. A topográfiai fogalomba beletartoznak a művésztelep megalakulása előtti Szentendrén keletkezett művek, de olyan, ezután keletkezett művek is, amelyek valamilyen ok miatt nem tartoznak e sajátos művészet képviselői közé, akár mert festőjük szemlélete előbb kialakult már, mielőtt idejött volna, akár mert szemléletmódjára nem volt átalakító hatással az itteni jellemző felfogás. Stílusfogalomba tartoznak azok a művek, amelyeket sajátos motívumviláguk, felfogásuk, feldolgozásuk sajátos jegyekkel lát el.

Egy-egy Szentendréhez kapcsolódó festő életműve tartozhat vagy az egyik, vagy a másik fogalomba, de mindkettőbe is, és ez utóbbi a leggyakoribb, hiszen igen kevés olyan művész van a XX. sz.-ban, akinek egész életművét egy törekvése lehetne összefoglalni.

Haulisch Lenke

JEGYZETEK

¹ Dr. Turchányi Erzsébet: A szentendrei művésztelep tíz éve. Kiadta a Szentendrei Festők Társasága 1939.

² Soproni Sándor dr. Boros Lajos: Szentendre. Panoráma sorozat. 3. Lyka Károly: A rajztoll humoristája. Új Idők, 1933. nov. 5.

³ Jankónak a folyóiratoknál való budapesti nagy elfoglaltságával kapcsolatban írja: „Igaz, hogy többször is megkísérelte a menekülést. Házat vett Szentendrén, hogy onnan lássa el lapjait képekkel s mégis kiűlhessen a szabad természetben. Ezzel a tervvel nagyon hamar kudarcot vallott. Ábrándozott arról is, hogy kis gazdaságot vásárol szőlőföldjén. Tót-Komlóson és félíg abból, félíg művészetéből fog élni. De ez a terv is mindenkorra pusztá ábránd maradt. Beletörtött tehát sorsába és itt fejezte be életét a millennium évében.”

⁴ Szana Tamás: Jankó János élete és munkái. Budapest 1899. Ahtenaeum kiadása. A magyar műtörténeti monográfiák III. kötete. Szana így ír Jankó szentendrei tartózkodásáról: „1872-ben Szentendrén házat vett és családjával együtt odaköltözött. Az akkori rossz közlekedési viszonyok miatt azonban csakhamar el kellett adnia és visszaköltöznie a fővárosba. Az aktualitás szolgálatában álló művész nem nélkülözhetette a fővárost. 1873-ban már újra Pesten lakik.”

⁵ 1833–45-ig Tótkomlós, 1845–48-ig Szarvas (gimnáziumi évek) 1848–50-ig a szabadságharc alatt újra Tótkomlós, 1850–55-ig ismét Szarvas, 1855–62-ig Pest, 1862–66-ig Bécs, 1866–96-ig, haláláig az egyéves szentendrei megszakítással ismét Pest.

⁶ Szana Tamás és Lyka Károly idézett művei. Takács Mária Jankó Jánosról szóló disszertációja (Kiadta a Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényregészeti Intézete, Bp. 1936.) sem beszél szentendrei vonatkozású képekről, és Jankó szentendrei tartózkodására vonatkozóan azt mondja, amit Szana Tamás.

⁷ Napjaink 10 forintos papírpénzének hátoldalán látható. Az eredeti kép jelenleg ismeretlen helyen van, Horváth Endre a bankjegy tervezője, aki esetleg felvilágosítást tudna nyújtani, meghalt. A Jankó családban levő hagyomány is azt tartja, hogy ez a kép, mint a Népdal születésének más változatai a Tisza partját ábrázolják. (Az utóbbi Jankó Dénes vegyészmemók közlése.)

⁸ Dr. Turchányi Erzsébet: idézett mű.

⁹ Petrovics Elek: Ferenczy. Athenaeum RT. kiadása Bp. 1943. Genthon István: Ferenczy Károly. Bp. 1963.

¹⁰ Ma emléktábla jelzi lakhelyét az Alkotmány utca 1. szám alatt.

¹¹ Genthon István: idézett mű.

¹² Genthon István említi a Szentendrén készült Virágzó fa című egyetlen tájképet, amely ma ismeretlen helyen van.

¹³ Reprodukálva Oelmacher Anna: Fényes. A művészeti könyvtára XXXIX. Bp. 1962.

¹⁴ Iványi Grünwald Bélának egy szentendrei képét ugyancsak ismerjük magántulajdonban, lényegében a többi Iványi Grünwald képhez kapcsolódik, bárhol készült lehet volna. Adatai: Szentendrei városkép o.v., 75×91 cm Simonits Andor tulajdona.

¹⁵ Paizs Ödön közlése.

¹⁶ Szijj Béla szóbeli közlése, illetve cikke: Boromisza Tibor, Művészet, 1962. február.

¹⁷ Szabó Elemér 1896. nov. 2-án született Máramaroszigeten, 1915-ben kezdte a főiskolát. Ferenczy, Zemplényi majd Réti növén-

déke volt. 1917-ben a nagybányai szabadiskola tagja (a Dokumentációs Központ Magyar Művészek Lexikona gyűjteményéből vett adatok).

¹⁸ Somogyi Árpád művészettörténész tulajdona, korábban Kernstok Károlyné tulajdona.

¹⁹ Dr. Turchányi Erzsébet: idézett mű.

²⁰ Kántor Andor közlése.

²¹ Nem törekszik az összefüggések kibogozására a Szentendrei Művésztelep 1956-os jubiláris kiállítás katalógus előszavában sem. (A Szentendrei Művésztelep jubiláris kiállítása 1926–1956. Ferenczy Károly Múzeum. Szentendre.)

²² Egyébként régóta dolgozószobájához kötött idősebb mesterünk széles látókörére vall, hogy idézett művében egyáltalán külön fejezetben, elhatároltan tárgyalja a Szentendrével kapcsolatos festészetet, annak ellenére, hogy az anyag alaposabb vizsgálatára alkalma nem lehetett.

²³ Ugyanezt teszi az 1963-as szentendrei jubiláris kiállítás alkalmából írt beszámolójában Körner Éva: A szentendrei művészek kiállítása. Jelenkor, 1964. február.

²⁴ IX. Pest megyei Képzőművészeti Kiállítás. 1963. Szentendre, Ferenczy Károly Múzeum.

²⁵ Katalógusok:

Szentendrei festészet. Ferenczy Károly Múzeum, 1963. A szentendrei művésztelep fennállásának 35. évfordulója alkalmából, Szentendre.

Szentendrei festészet. István királyi Múzeum közleményei. D sorozat, 33. szám. Székesfehérvár.

²⁶ Ilyen értelemben használja Turchányi Erzsébet, és ilyen értelemben használják a Szentendréhez tartozó művészek.

²⁷ Lásd: Dr. Turchányi Erzsébet: idézett mű, Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között. Bp. 1956.

²⁸ Alapító tagok: Jeges Ernő, Paizs Goebel Jenő, Heincz Henrik, Onódy Béla, Bánáti Sverák József, Bánovszky Miklós, Pándy Lajos, Rozgonyi László.

²⁹ Dr. Turchányi Erzsébet: idézett mű.

³⁰ Paizs Ödön, Kántor Andor közlése.

³¹ Ilosvai Varga István szíves segítségével állítottuk össze azoknak a festőknek a névjegyzékét, akik az alapító tagokon kívül 1928 után dolgoztak Szentendrén. Teleptagok és telepenkívüliek egyaránt szerepelnek benne. A jegyzék nem tart teljességre számot.

Anna Margit
Apáti Abrakovics Béla
Arató János
Amos Imre
Baán Béla
Balogh László
Barcsay Jenő
Bálint Endre
Beck Judit
Bene Géza
Czimmer Gyula
Czöbel Béla
Deim Pál
Deli Antal

Dési Huber István
Diener Dénes Rezső
Dobróczoni Kálmán
Fónyi Géza
Galicer Imre
Gallasz Magda
Gálffy Lola
Göllner Miklós
Gräber Margit
Helm Elza
Hintz Gyula
Ilosvai Varga István
Jeli Ferenc
Kandó Gyula

Kántor Andor
Kelemen Emil
Kmetty János
Korniss Dezső
Kósa Sípós László
Körmendi Frimml Emil
Mihályt Pál
Modok Mária
Novotny Emil Róbert
Perlott Csaba Vilmos
Pirk János
Remsey Iván
Schönberger Armand

Schubert Ernő
Szánthó Imre
Szántó Piroksa
Szin György
Szobotka Imre
Szöcs Jenő
Szuly Angéla
Tobisch Ilona
Tornyai János
Vajda Júlia
Vajda János
Vörös Géza

sokat tartózkodott itt, a jelenleg dolgozók közül Szamosi Sós Vilmos mellett Maurer Ferencet és Kucs Bélát kell megemlítenünk.
29 Pl. Vajda Lajos, vagy a mai fiatalok közül Balogh László, Deim Pál, Kósa Sípós László.
30 A művész közlése.
31 Körner Éva: Magyar Művészet a két világháború között. Művészettörténet 30 Bp. 1963.
32 Ámos Imre naplója Németh Lajos előszavával, Magvető, 1964/I.
33 A kés szimbólumszerű megjelenítése nemcsak Vajda művészetében figyelhető meg a 30-as években. Picasso, Ámos, képein találunk a kés hasonlóan jelentőségteljes felfogásával és gondoljunk Garcia Lorca Tör című versére.
34 Vesd össze Camilla Gray: The great experiment: russian art 1863–1922. New York 1962.
35 Dési Huber István: Három erdélyi festő Magyarországon (Barcsay Jenő, Hincz Gyula, Modok Mária). Korunk, 1937. VII–VIII. szám.
36 Ámos Imre naplója: idézett mű.

Domanovszky Endrét és Gadányi Jenőt 1945 után beválasztották teleptagoknak, de ők ezt nem vették igénybe.
Bár témánkhoz nem tartozik, de a szentendrei művészeti légkör kialakításában szobrászok is részt vettek, jóllehet ebben a műfajban sajátosan helyi jellegű nincs. Szamosi Sós Vilmos már a telep alapítása előtt itt lakott, Mészáros László az 1930-as évek elején

HOZZÁSZÓLÁS A „SZENTENDREI MŰVÉSZET”-FOGALOM KÉRDÉSÉHEZ

Idestova 40 éve, 1926 óta működik a „Szentendrei Festők Társasága”, de szentendrei festészetről, mint fogalomról, csak a legutóbbi években esik szó. Mindazon a nehézségen túl, ami egy művészeti csoportosulás, iskola, vagy bármilyen összetartozás definiálásában adódik, jelen esetben külön bonyodalom, hogy bizonyos közös vonásaik ellenére is két, alapvetően különböző felfogás, irányzat fűződik Szentendréhez, sőt részben időben is egybeesnek. Közbevetőleg meg kell jegyezni, hogy a két irányzat vagy csoport definiálása, vagy legalábbis elhatárolása nem lehet értéktétel – és ilyet kimondani nincs is szándékomban. Az egyik csoport, számszerűleg túlnyomó, de szellemében lazábban tartozik össze; ezt Szentendrének főleg látványi élménye inspirálja. A másik csoport, számszerűleg sokkal kisebb és időben is korlátozottabb, Szentendrei látványi élményét egy Szentendréhez fűződő szellemi programmal kötötte össze.

A kérdésnek ehhez a lényeges pontjához való további hozzászólás előtt meg kell említeni egy nem elsődrendű fontosságú, de mégsem mellőzhető vonatkozását, amely mint magyar kortűnet is jellegzetes. Mégpedig: vajon miért csak a szentendrei művésztelep fennállása után negyven évvel és a sajátos szentendrei program megfogalmazása után harminc évvel megy át a köztudatba a „szentendrei művészet”. A késés még a magyar viszonyok között is túl nagy, hiszen Nagybányáról is legalább tíz évvel fennállása után már tudtak, bár legtöbbször úgy, mint veszedelemről, amely ellen minden eszközzel küzdeni kell. Ennek a körülménynek az oka legalább kettős. Először: a Társaság megalakulásakor nem lépett fel közös programmal és nem is volt szándékában, hogy új fejezetet nyisson a magyar festészetben. Később két művész, Vajda és Korniss határozott Szentendréről kapcsolatos programot gondolt ki, és amit akartak, valóban új is volt, de kezdeményezésük a történelmi feltételek folytán teljesen elszigetelt maradt. Másodszor: a Szentendrén működő művészek fő törekvése, ha nem is elméleti megfogalmazás alapján, a formai és kompozicionális szerkesztés. Ez ugyan kinél-kinél mást jelentett, elég csak Czóbel, Barcsay, Kmetty nevét említenünk, de valamennyiük számára kép-konstrukciója volt a legfontosabb, s a téma is csak ezt szolgálta, így mind a Műcsarnoki, mind a patetikus tematikájú neoklasszicista, mind a látványhoz közvetlenebbül rögződő posztimpresszionista festészet (valójában a poszt-nagybányai pontosabb kifejezés erre az irányra) kritikusai, akik a közvéleményt befolyásolták, kevesebbre értékelték őket, sajátosságaikat magyartalanlannak, legjobb esetben is mellékvágánynak minősítették. A konstruktív festői tendenciák a harmincas években perifériusnak, a negyvenesekben és az ötvenesek elején egyenesen gyanúsaknak tűntek, és egy Kállai Ernő, vagy Rabinovszky hiába állt ki mellettük, szavuk nem ért messze, és ha egy-egy művész meg is kapta az elismerést, a kérdést nem tárgyalták elméleti szinten, az irányzat körvonalai nem rajzolódtak ki.

A szentendrei művészet heterogén és határai elmosódottak. Ez a körülmény nem szólhat a fogalom érvényesége ellen, mert nem volt olyan, sokkal körülhatároltabb mozgalom, vagy csoportosulás, amely szellemében egysé-

ges és határaiban zárt lett volna; még a kezdeti célkitűzésekben sem, nemhogy az időbeli kibontakozás során. Nem volt ilyen még a nagybányai sem, de míg a nagybányai mozgalom meghatározásában a történeti munkának a túlzott egységesítés ellen kellett fellépnie és a differenciákat kibogozni, és megrajzolni, a szentendrieiek esetében a feladat megtalálni, ha vannak, a differenciált-ságban is az összetartó vonásokat.

Szentendrét a Társaság megalakítása előtt felfedezte már néhány művész. Itt élt egy ideig Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Tornyai János. De az ő festészetükben Szentendre nem fejtette ki sajátos hatását és így jelen esetben figyelmen kívül hagyhatjuk őket. Sajátos hatását Szentendre csak akkor fejthette ki, amikor az idők megérték erre. Ahogy Nagybánya a legalkalmasabb hely volt a plein-air festői probléma realizálására, úgy Szentendre konstruktív jellegű törekvések igen alkalmas helyszínének bizonyult még akkor is, ha nem gyűjtötte maga köré oly kizárólagosan a képi szerkesztés feladatával foglalkozó művészeket, mint Nagybánya a plein-air-istákat, és nem is itt kezdődtek a konstruktív tendenciák. Kétségtelen, hogy Czóbel Ernőnek, Barcsay Jenőnek, Schubert Ernőnek, Rozgonyi Lászlónak, Ilosvay Vargának, Dely Antalnak, Modok Máriának stb. nem volt sajátosan Szentendréhez fűződő programja, de szívesen dolgoztak és dolgoznak itt, és szemléletükhöz illenek e város nyújtotta festői lehetőségek. Valamennyiük munkálkodásának lényege a kép szilárd vázának építése, de nem absztrakt módon, hanem a valóság konkrét tárgyainak igénybevételével. Szentendre hegyre épült zárt tömbű házainak tektonikájával, dombos környékének, szántóföldjeinek határozott rajzolataival kiválóan alkalmas tárgynak bizonyult. Formai hatása jelenlevő a csendéletekben is. E tektonikusság befolyásolta a líraibb egyéniségű művészek – Mihályt Pál, Vaszkó Erzsébet, Göllner Miklós – munkáit is, amelyekben a hangulati elem inkább érvényesül. E festők a színnek és a sík formának nagyobb jelentőséget tulajdonítanak mint a kontrasztoknak s a három dimenzió festői megoldásának, és ennek megfelelően szívesebben használnak lágyhatású pasztellt, mint olajat.

A probléma akkor bonyolódik, amikor az előbbiekhöz felsorakozik egy határozottabb, egységesebb szemléletű társaság, Vajda Lajos, Korniss Dezső, Szántó Piri, Bálint Endre. A két csoportot összeköti a kép kinél tudatosabb, intellektuálisabb, kinél ösztönösebb építményességének igénye, ha ezt az egyfronton levést oly lazán kell is értelmezni, mint az impresszionisztikus, a meg nem szerkesztett motívumanyaghoz igazodó ábrázolási mód-dal szemben a szellemi rendezés igényétől indított ábrázolást. Ennyiben egységes a szentendrei művészet. De az összekötő vonásnál lényegesebb az elválasztás. Azon túl, hogy Szentendre mint látvány, a képi szerkesztésre indítja mindkét csoportot, Szentendre egyéb jelentése alapvetően elválasztja, sőt szembeállítja őket. Szembe kerül szellemi tartalmával együtt is lényegében realista felfogás egy a realistát feldolgozó, de lényegében szürrealista felfogással. A látvány teljes érvényességéhez ragaszkodó, bár a látványt összegező és kivonatoló fes-

tészet a látványt befogadó, de egy nem látható principium alárendelt szolgálatába állító festészettel. Az első csoportnak dolgok, jelen esetben Szentendre fizikuma a legfontosabb, a másik Szentendre fizikumát, mint szellemi értékek edényét fogja fel, tehát számára Szentendre nem annyira fizikai, mint szellemi egység, amelybe a művész is beletartozik, és világa keretül szolgál. Az első csoport a látvány anyagi oldalát meríti ki, a másik ezen túl a látvány spirituális jelentését, szimbólumértékét kutatja. Az első csoport, amikor túl akar jutni a világ látványában feltáruló káoszon, a rendet a vásznon teremti meg, a látványhoz ragaszkodó módon teljesen fizikai, a legkevésbé sem metafizikai síkon. Szentendre éppen azért szolgál oly kiválóan modellként, mert megjelenésében, az elvonatkoztatás bonyolult áttételei nélkül is alkalmas e módszerhez. A másik csoport a látványhoz csak rövid ideig kötődik, a tárgyak látványi összefüggését megbontja és egy zárt szellemi rendszer tagjaiként újra csoportosítja új jelentésük értelmében. A tárgyak metamorfózison mennek keresztül, eredeti formájuk és tartalmuk új formákkal és tartalmakkal egyesül vagy telítődik. Bár az időrend kérdését mellőzni kell, ha a kérdést így röviden, sommázva tárgyaljuk, egy esetben mégis elkerülhetetlen az érintése. A Vajda – Korniss-féle kezdeményezés 1936-ban történt, egy olyan évben, amikor a magyar művészeti-szellemi élet pangott, és hullámvölgybe került, s a fasiszta kultúrpolitika szorításában már-már ellenállását veszítette. A fellendülés a szembe-szegülés csak határozott újrakezdéssel és aktív programmal volt lehetséges. Az első csoport munkásságában volt erő a szellemi ellenállásra. Sajátos festői módszerében komoly etikai magatartás nyilvánult meg, a hazug vagy tetszetős látszatokból, a hamis összefüggésekből egyszerű tömény igazságokat bontotta ki. A rendezés, a felülemelkedés célkitűzése, ha nem is minden esetben tudatosan, munkásságuk legfontosabb ismérve volt. De céljuk túlságosan passzív volt, a valóság problematikájának teljes bonyolultságával nem néztek szembe, nem akartak mindenre választ adni; éppen a dolgok egyszerűsége mellett tettek bizonyosságot, s döntően formai kérdések körül bonyolódó festészetiüknek nem volt elég aktivitása, hogy az uralkodó irányzatok ellenpólusa legyen. A Vajda-féle irányzat viszont az ellenpólus megteremtésének tudatos igényével lépett fel, s meg volt a belső ereje, hogy azzá váljék. Akik ennek az irányzatnak a szűk hatósugarára hivatkoznak, szándékosan vagy meggondolatlanul nem veszik szemügyre azokat a végzetes eseményeket, amelyek a magyar művészet legnagyobb teljesítményeinek egyikét oly hamar megfojtották. Bár szerencsére nem elég korán ahhoz, hogy örök érvényűt létre ne hozzon és nem eléggé alaposan ahhoz, hogy némileg megváltozott formában és más aktualitással tovább ne éljen.

Vajdáék számára Szentendre nemcsak egy képi-formai építkezés modellje volt — ez is —, de ezzel együtt egy szellemi univerzum kiépítésének lehetősége, amely magában foglalta az adott élet bonyolult, ellentmondásos problematikáját, de ennek káosza feletti törvények alko-

tásához is inspirációt nyújtott. Ezenkívül aktív is volt, amennyiben embereszmenyt, életeszmenyt akart adni, keleti és nyugati kultúrák találkozási pontján kialakult sajátos kulturális hagyatékból; a jelen kultúrájának új forrásait megnyitni, olyan nemzeti nyelvet kidolgozni a festészetben, amely egyúttal nemzetközi is. A zárt szellemi egész megformálása során Szentendre tárgyaival belső kapcsolatba kellett lépniük. A tárgyaknak számukra nemcsak formájuk volt — ebben az esetben esetleg más hasonló formátumokkal rendelkező modell is helyettesíthette volna a várost —, de olyan összetett szellemi tartalmuk, amely csakis ide kötődött. Szentendre Vajdáék egyetlen lehetséges modellje volt, mert egyszerű és ősi volt, a „tisztá forrás” — és egyúttal megvolt a képessége, hogy azt az összetett és bonyolultat is hordozza, amit belőle a művészi intellektualitás ki akart építeni, hogy helyi konkrét mivoltában fizikai tér feletti, általánosan emberi is legyen, hogy időbeli kötöttségében időtlen is legyen. Szentendrének nemcsak utcaképét, környékét vették Vajdáék birtokba, mint a többi szentendrei művész, hanem lakosságának sajátos kulturális kincsét is, amelyben hagyományos és mai, keleti és nyugati elemek keveredtek olyan, még meglehetősen tiszta formákban, ami csak egy lényegében paraszti életközösségben volt lehetséges, és amely tiszta formákat alapköveként lehetett felhasználni egy már legkevésbé sem egyszerű intellektuális-szellemi építkezéshez. Szentendrében olyan adottságok egyesültek, amelyek révén egy adott időpontban nagy jelentőségű művészi kezdeményezés kiindulópontjává válhatott. Ebben a történelmi helyzetben Magyarországon a Vajda-féle és a hozzákapcsolódó festészet volt az életfeladta problémák adekvát megválaszolója. S ha ez a kezdeményezés Vajda oeuvre-jében valósult is meg a legteljesebben, és társainak s azoknak a művészetében, akiket csak halála után vonzott hatókörébe, esetlegesebb vagy perifériusabb, vagy a más történelmi időknek vagy szellemi feltételeknek megfelelően átalakult — továbbra is él Szentendrének az az ereje, hogy tárgyai vagy tárgyainak kisugárzása művészi eszmék szimbólumainak megformálására készlet. Vajdával és Vajda óta Szentendrével szoros összefüggésben kialakult egy olyan festészet, amely a konkrét és az általánosnak, a reálisnak és a szürreálisnak a magyar művészetben újszerű ötvözete, amennyiben tartalmi ábrázolásához meg kell bontania a dolgok vizuális összefüggését és új, egy szellemi összefüggés értelmében kell csoportosítani őket, ezzel együtt jár fizikai tulajdonságaik, tömegük, kiterjedésük, súlyuk átalakítása; ez a festészet a tárgyakat nemcsak önmagukért és nemcsak formai értékükért szemléli és használja, hanem szimbolikus lehetőségeikért, azért a tulajdonságukért, hogy egy zárt szellemi világrend vizuális tagjai és közvetítői lehetnek. Ehhez a szemléletmódhoz az anyagot és légkört Szentendre nyújtotta és nyújtja ma is. Ebben Szentendre szerepe nemcsak részleges, és nem behelyettesíthető. Itt látom Szentendre igazi jelentőségét a magyar festészetben.

Körner Éva

KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK TEGNAPJA, JELENE, FEJLŐDÉSÉNEK NÉHÁNY KÉRDÉSE

Az ellenforradalom politikai-ideológiai kártevése nagyjában-egészében hasonlóan hatott a képzőművészeti közéletre, mint a művészetek más ágazataira. A revizionizmus képviselői a tartalmat, a művészet társadalmi funkciójának fontosságát és jelentőségét sem általában, sem nyíltan nem támadták, de elég jelentős volt a közérthetőséget, a stílus demokratizmusát, a pártosságot célbavevők tábora. Magasztalták az elvont, idegen, polgári művészetet, idézték az európai művészettől való leszakadás rémét s provincializmust emlegettek. Elég nyíltan esett viszont szó a népi demokratikus országok és a Szovjetunió képzőművészetének az elmaradottságáról, a művészi kifejező eszközök elavultságáról, sívárságáról.

Ebben a szituációban rendkívül jelentősekké váltak az MSZMP művelődéspolitikai irányelvei, a kulturális élet más ágazataira vonatkozó tézisek, útmutatások. A párt egyértelműen állást foglalt az előző időszak művészetpolitikája súlyos hibáinak a kiküszöbölése mellett s ismertette elhatározását: a szocialista képzőművészeti hagyományokat tekinti követendő példának. Az adminisztratív irányításnak megfelelő szerepet szabott s kimondta: előtérbe kell állítani az elvi bírálatot, az eszmei irányítást. Teret nyitott a különböző stílusirányzatok megjelenési lehetőségeinek, az eltérő művészi szándékok, egyéniségek kibontakoztatásának.

A párt a VIII. Kongresszuson helyeselte és megerősítette a kulturális-művészeti életben eddig követett elvi és gyakorlati tevékenységet. Megerősítette a kétfrontos harcot, az abból eredő feladatokat. A művelődéspolitikai irányelvek közzététele nem hagyott kétséget az iránt, hogy a párt minden eszközzel támogatni és vezetni fogja a kulturális forradalmat, erősíteni és fejleszteni kívánja a szocialista kultúrát. Erősödött és határozottabbá vált az állami irányítás s a kialakult egészségesebb légkörben, korábban álomnak is merésznék ható anyagi eszközök igénybevételével egy tartalmában és formájában, társadalmi-művészi mondanivalójában egyaránt biztató fejlődés indult meg. Ennek a fejlődésnek az összképe reménykeltő. Nem szándékunk azonban már itt és most elhallgatni azt sem, hogy a fejlődés sokszorosan ellentmondásos s a megnyugvásra semmi ok nincs. Jelen írásban kísérletet teszünk a főbb ellentmondások, a leglényesebb elvi kérdések felmutatására.

A párt útmutatásai nyomán az ellenforradalmi kártevésből származó zűrzavar lassan kezdett tisztulni. Képzőművészeink kétségtelenul seholsem ösztönöztek ellenállásra. Ellenkezőleg, az 1957-es tavaszi tárlattal bizonyították, hogy dolgoznak, alkotó kedvük töretlen, s várják a feladatokat. Már ez a seregszemle is azt mutatta — amit az azóta eltelt idő, s a mai, előbb tapasztalatok is igazolnak —, hogy képzőművészeti életünkben a felszín alatt az 1956-ot megelőző időkben is határozott és erősen eltérő jellegű profilok alakultak ki. Táborok, melyekbe a naturalistáktól (Rezes Molnár) az ún. absztraktokig (Kassák, Kornis Dezső) az ismert képzőművészeti irányzatok képviselői vezetésével, a művészek zöme tömörült. A versengés alapját az hozta létre, hogy volt bátorságuk művészeinknek bővíteni a hagyományok példatárát. A haladó örökség számbavétele, feldolgozása

és értékelése, a kortársak tevékenységének újbóli elemzése és a tanulságok gondos számbavétele, a külföldutazások lehetősége és tapasztalatainak feldolgozása, szabadon beáramló irodalom, esetenként fordításban terjesztett problematikusabb vagy éppen idealista szemléletű művek (pl. Sedelmayer), s nem utolsósorban azok a viták, amelyek a képzőművészetünk helyzetével foglalkozó cikkek nyomán váltak ismertté, továbbá más művészeti ágak bogainak a bogozgatása, a Szovjetunióban lefolytatott viták, nagymértékben tágitották művészeink szemhatárát. Széles körben tájékozódhattak a múlt örökségének felhasználhatóságáról, s a jelen figyelemre méltó, az alkotó erőfeszítésekben segítséget adó művészeti törekvéseiről. Sor kerülhetett most már Derkovits, Nagy Balogh, Koszta, Fényes, Szőnyi, Cserepes, Ámos, Berény és más mesterek életművének csaknem teljességet adó bemutatására. A „Magyar Forradalmi Művészet”, a 19-es plakátok kiállítása, az „Alföld festészete”, valamint más kiállítások egyelőre alig lemérhető hatást tettek a ma képzőművészetére. Egyre több alkalom volt a Szovjetunió mai törekvéseit bemutató, valamint a népi demokráciák képzőművészetét reprezentáló mesterek munkásságának megismerésére, s mellettük a Nyugaton élő progresszív és nem haladó szellemű művészek törekvéseinek publikálására. (Renato Guttuso, a mai fiatal olasz képzőművész nemzedék, Hans Erni, Jean Effel, angol plakát grafika, Henri Moore, valamint a mai angol festők stb.)

A kortársak életműveinek bemutatása szakmabelit és rajongót, vagy csupán érdeklődőt egyaránt arról győzhetett meg, hogy a ma képzőművésze az egyes, az elkülöníthetőségben rokon törekvéseken belül is rendkívül gazdagon árnyalt. Barcsay, Bernáth, Márfy, Domanovszky, Czóbel, Holló, Borsos, Medgyessy, Ferenczy Béni, Mikus, a 10 Fialat szobrász, s mások munkásságára gondoljunk, mint kiemelkedőkre.

Miben lehetne a tanulságokat összefoglalni, amit mindez a sok szálból szőtt képzet mutat?

Az „élő hagyományok” — s itt a szó szoros értelmében vett saját hagyományainkról van szó, még akkor is, ha ez a leválasztás még elméletileg is problematikus — két leginkább számottevő pólusa Bernáth és Barcsay művésze hat legsokoldalúbban — természetesen a fiatal képzőművész nemzedékre — néha egymással keveredve. (Más irányú, főleg nem hazai hatásokról az alábbiakban még szó lesz.) A szobrászokra főként Medgyessy. Bernáth művészetének azonban ma már inkább szakmai-mesterségbeli vonzása érvényesül, mint művészetének tartalmi indítéka. Barcsay művésze, akinek képszerűsítő tudatosságára erőteljesebben 57 után kezdtek a fiatalok felfigyelni, ma úgy áll a képzőművész generáció többsége előtt (Konfár, Somos, Orosz, Szabó Zoltán, Szurcsik és mások) mint folytatható, a jövőt képező lehetőség. Még azokra is ilyen értelemben hat, akik többet kívánnak meríteni a társadalmi valóságból (Feledy, Blaski, Raszler, Szalay, Tóth Imre stb.). Az összkép azt mutatja, hogy a fiatalabb gárda kilépett az ún. posztimpresszionizmus bűvköréből, keresi a mondanivalóhoz legjobban illeszkedő formavilágot. A könnyebb megoldást választók közül nem egy Doma-

novszky, Barcsay művészetének átvehető mozzanatait variálja. A nehezebb utat választók, a tartalmi-művészi igazság kifejezésének feltalálása érdekében végig kívánják járni a szakmai-mesterségbeli kísérleteknek azt az útját, melyen a maguk korában, a maguk sajátos körülményei között az említett mesterek végigjártak, részben rajta vannak. A párt helyes politikájának kétségtelenül legnagyobb eredményeként kell elismernünk a fentiekben érintett önvizsgálatot, s ebben mindenek előtt a jövő szempontjából a fiatalabbakét. Megértették a pártnak azt az útmutatását, hogy a korábbi időszakokkal szemben nagyobb gondot kell fordítani a mondanivaló hatékonyságára, az ábrázolás igazságára, az ábrázolás értelmezésére és értékelésére. A többség bátran szakított a megúnt és ellopott konvenciókkal, s nagy lendülettel kereste az új kifejezési lehetőségeket, azokat a művészi formákat, amelyekben a tartalom a lehető legteljesebben megjeleníthető. Szándékosan kerültek a szocialista tartalom kiemelését, mert az alábbiakban éppen a tartalom belüli szeretnénk a problémákat bemutatni.

A párt útmutatása segítette művészeink nagy részét annak megértésében — s örvendtesen a fiatalabbakat is —, hogy a hagyományok egy részének — de nagyon fontos részének — önkényes kitagadása helyett, műhatatlanul szükség van a magyar forradalmi művészi hagyományok szintézisére, jövőbe mutató tanulságainak értékelésére, tanulságainak felhasználására. Budapesten és vidéken, művésztelepeken: Hódmezővásárhelyen és Miskolcon, Szolnokon és Oroszlánban és másutt dolgoznak azok a művészek, akik nagy része Derkovits, Dési-Huber és a Szocialista Művészcsoporthoz tartozó emberi, művészi mondanivalójának tanulságain formálódott. (Németh József, Tóth Imre, Szalay Ferenc, Szabó Zoltán, Orosz János, Somos Miklós, Feledy Gyula, Kokas Ignác, Szurcsik János, Tury Mária és velük együtt még sokan mások.) A magyar nép mai életét, a szocializmus építését ábrázolják hitelesen és szenvedélyesen. Talán közülük többen inkább a parasztság élete érdekli, mint az üzemi munkásoké s egyesek a parasztság életében még gyakran némi romantikus vonásokat, elégikus hangulatot, letörtséget, reményvesztettséget is látnak, de érdeklődésük feltétlenül jó szándékú, meggyőződésből, őszintén beszélnek. Talán nem túlozzuk el a helyzetet, ha azt mondjuk, hogy munkásságuk alapján formálódóban van egy olyan sajátos vonása a mai és holnap magyar képzőművészetnek, mely a szocialista képzőművészet újszülöttét igéri. S ezzel együtt az is észrevehető, hogy a felszabadulással új korszakába lépő magyar képzőművészet az említettek és nem említettek révén szorosabban kapcsolódik szocialista építésünk tényeihez. A nagy társadalmi változás tényei, az egyéni és közösségi gondok öröme és bánata egyaránt foglalkoztatja művészeink derékhadát. A munka és az eszme nagyszerűsége megcsillanva a hétköznapi élet eseményeiben éppúgy témája művészetüknek, mint a hétköznapi élet eseményei, az üzemek, gyárak, termelőszövetkezetek, a család, a barátok, a közelebbi és távolabbi környezet, hazánk tájainak ismertetése és újra felfedezett szépsége, rajta az alkotó ember keze nyomával, nagyvárosaink fejlődő, formálódó arculata. Művészeink számára erőteljesen megszűnőben van az a tragikus szituáció, ami a Nyugat képzőművészetének egy részét oly ijesztő szakadékba vitte: az alkotó és befogadó elválasztottsága, kölcsönös közlekedésük lehetetlenülése, az alkotó elidegenülése. Egyszer s mindenkorra megszűnt az elzárkózás kényszerűsége. Tíz és tízezrek kerültek közelebb az alkotók erőfeszítéseinek megértéséhez és méltánylásához, tíz és tízezrek számára nyílhatott meg a művészet világa s a művészet ismét szabadon fejtheti ki azt a rendkívüli, noha nehezen mérhető hatást, melyet az önmagán túllépő, a mások tudatával kapcsolatba kerülő ember a művészet közvetítő szerepével kap. A művészet ismét az embernevelés nagyszerű eszközévé válhatott.

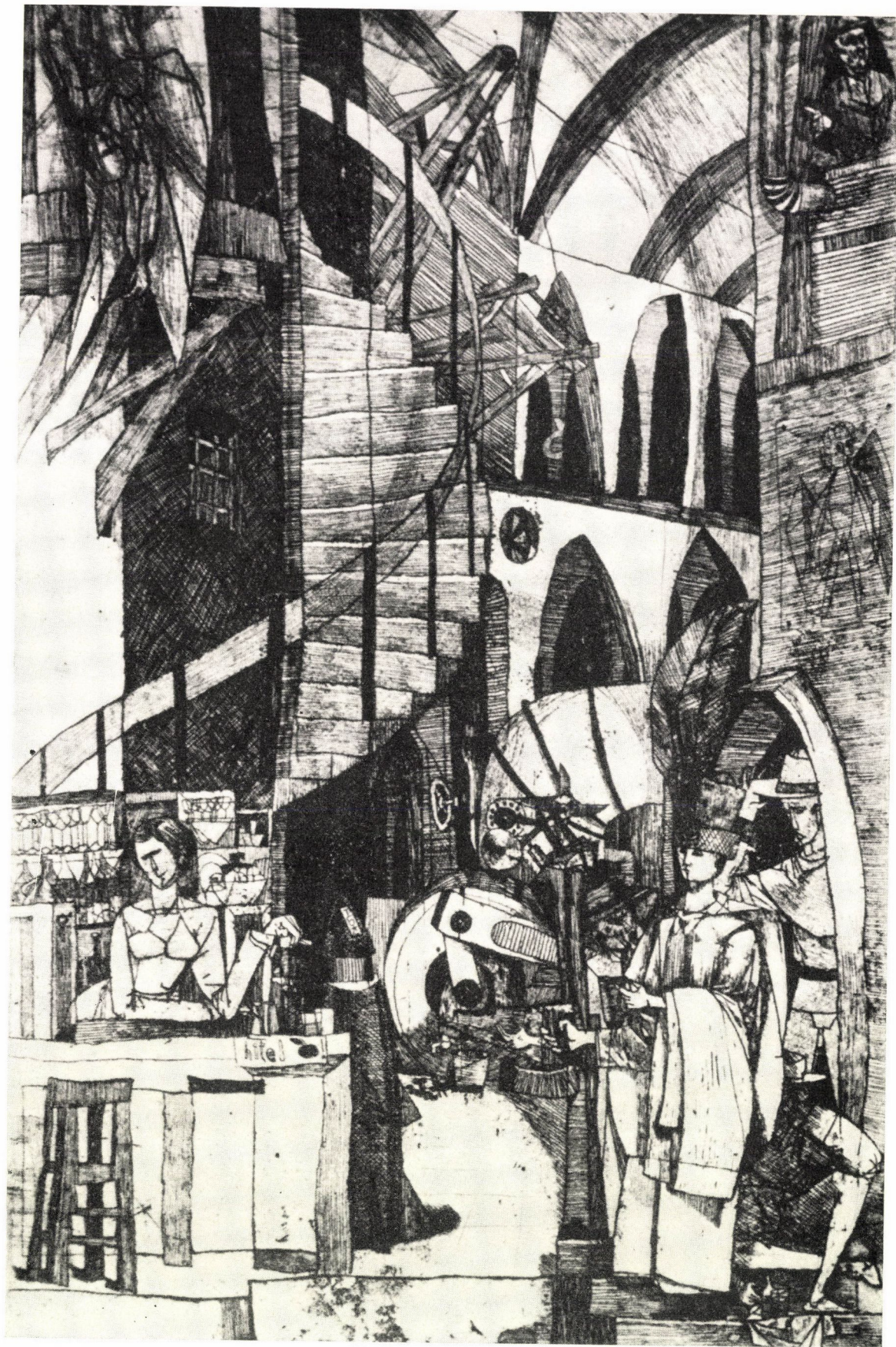
Okos kezdeményezések segítették a művészek és munkások, parasztok, a dolgozó emberek kapcsolatainak szorosabbá való válását, s ennek a kapcsolatnak termékenységét érett gyümölcsök tanúsítják. Szép számmal születtek alkotások, melyek tanúsítják, hogy az új élmények

hatására nemcsak az intímabb környezet foglalkoztatja nagyobbára művészeinket, hanem ablakok nyíltak az általánosabb, egyetemesebb mondanivalót jelző témák irányába is.

Biztosak vagyunk abban, hogy az elmúlt hét év kiállítási mérlege kétségtelenül pozitív. A ma képzőművészete mozgékonyabb, elevenebb, összetettebb, mint a felszabadulástól az ellenforradalomig eltelt periódusban. S mindenekelőtt azért, mert a társadalmi-tartalmi mondanivaló irányába való törekvés őszintébb, magától értetődőbb. Ha röviden és tömören próbálnánk összegezni a legtöbbet, a legértékesebbet, akkor talán azt mondhatnánk, hogy képzőművészeink élgárdája előtt tisztázott az új esztétikai norma, melyet a szocialista esztétika mindig magáénak vallott, ha időlegesen feledésbe is merült, nevezetesen, a művészet nem mechanikus tükörképe, hanem transzformációja a valóságnak, az igazi belső vízió meggyőző erejű kivetítése nélkül nincs alkotás. Határozottabbá vált az a felismerés, hogy a dolgok külső megjelenési formáján úgy, ahogy az számunkra közvetlenül adott, túl kell lépni az alkotónak, hogy azt a lényeges belső tartalmat, mely talán sohasem jelentkezik a maga tisztaságában, azt ami a mélyen, a megjelenési forma mögött van, felszínre hozza. (Külön probléma a művészetek magasait meghódító közönség képzőművészeti neveltségének a kérdése. Ezt a kérdést itt nem taglalhatjuk, de utalnunk kell rá, mert ha beszélünk is fentebb az egymáshoz való közeledés lehetőségeiről — helytelen lenne nem látni, hogy a művészettel csak most ismerkedő széles nagyközönség a megjelenési mód közvetlen egybeesését várja legtöbbször a mélyebb tartalommal, a törvényszerűvel. S ha ezt nem kapja egy csapásra, ha egy-egy mű lényegéhez csak intenzívebb szellemi erőfeszítéssel jut el, érthetetlenül vagy elutasítónan viselkedik. Külön téma lenne az e téren jelentkező problémák és tennivalók feltárása. Mindenestre a tény lépten-nyomon tapasztalható. Egyébként a lényeg és jelenség dialektikájának esztétikai vonatkozású tisztázatlanságából nagyon sok félreértés és érthetlenség, esetenként az elutasításig menő állásfoglalás jelentkezik maguknál az alkotóknál is. A lényeg és jelenség viszonyára vonatkozó esztétikai kérdések filozófiai, alkotói tisztázása — a legjobb szándékú művészek részéről is rendkívüli erőfeszítéseket igényel. Elég egy-egy problémával viaskodó művész munkásságát áttekinteni annak belátásához, hogy a mi valóságunk felszíni, jelenségvilágából való választás, a valóság megismerésében, az állandóan változó, fejlődőben levő életanyagban való eligazodás, azzal a céllal, hogy az emberi valóság mélyeüli összefüggései feltárhatók legyenek, milyen rendkívül feladat elé állítja a művészt; milyen buktatókat okozhat a megformálás hihetetlen sokféle lehetősége, s milyen hallatlan erőfeszítést jelent a gyakran csupán sejtésalakban jelentkező, — de alapjaiban helyes irányú mondanivaló számára a megfelelő művészi forma megtalálása.

Milyen tendenciák jelentkezése alapján állíthatjuk fentieket?

Határozott törekvés jelentkezik a kifejezés sűrítésére, az áttekinthetően világos és körülhatárolt értelmű közlésre, az érzelmek minél koncentráltabb kifejezésére. Ennek érdekében a többség azon fáradozik, hogy elhagyja az illusztratív részleteket, elvonatkoztasson a mondanivaló lényege szempontjából alárendelt jelentőségű felszínességektől, tiszta, áttekinthető és követhető szerkezetre utaljon. A természeti kép, a látvány egyszeri és alkalmasszerű megjelenése nyomán támadt inspiráció mélyén meghúzódó általánosabb érvényű mondanivalót tárja fel. A mondottakra a legtöbb és legszebb példákat — nem véletlen — (erre még visszatérünk) leginkább a részben dekoratív funkciójú falképeken vagy csendéleteken tanulmányozhatjuk a legszemléletesebben. (Domanovszky debreceni vasútállomás sgraffitoja, Konecsni zalaegerszegi partház mozaikja, Hincz inotai mozaikja, Blaski csepeli kultúrház mozaikja, Kádár Mártonhegyi úti iskola sgraffitoja, Barcsay, Konfár, Szabó és mások csendéletei.) — Hasonló törekvés jelentkezik legjobb szobrászaink munkásságában. Kerényi,



1. Kondor Béla: Blake-illusztráció



2. Németh József: Csend

Vilt, Tar, Kalló, Makrisz, Segesdy, Somogyi és mások plasztikájában. Velük kapcsolatban elsősorban azokra az alkotásokra gondolunk, melyekben a társadalmi eszmény megtestesítésének művészi problematikája eleve indokoltá teszi a szuggesztív sűrítést, az érzelmi reagálás intenzitásához nélkülözhetetlen s a műfaj és művészeti ág sajátos törvényszerűségeiből eredő szerkezeti összefogást. A kép ellentmondásosságából adódik viszont az, hogy az említett művészek némelyikének munkásságában találhatunk egy-egy olyan darabot, melyben a tartalom által szükségyszerűen megkívánt formai koncentráció az alkotó folyamat során túlságosan előtérbe került, olyan formai átalakításokat mutat, melyek a megszokott és már elfogadott formaalakítás határát átlépve, a deformálásba csap át. Gyakran rendkívül nehéz a mondani-
való teljesebb érvényű kifejezésének érdekében alkalmazott formafelfogást és képzést az üres formalizmustól vagy éppen a mondanivaló holtpontjait kitöltő modorosságtól elválasztani. Néhányat ezekből — még egyszer hangsúlyozva, hogy legjobb művészek kísérletezéseiről van szó: Makrisz: Szerelmes pár — a Fizikai Kutató Intézet részére készült kettős nőfigurája; Kalló: Pécs Uránváros részére készült Munkás figurája; Vilt: általános iskola részére készült domborműve Egerben — a csepeli strandfürdő részére készült szobra. E művek — és más itt fel nem soroltak — azt mutatják, hogy az egyszerűtől, a konkrétól való idegenedés, tévútra is vezetheti a művészt, amikor túlságosan az általános igazra, az általánosan, minden időben helytálló „örök érvényességű” tételekre koncentrálnak.

S itt kapcsolódik témánkhoz a legtöbbet vitatott kérdés — a képzőművész vita centrumában is ez volt: a korszerűség, a modernség kérdése. Képzőművészetünknek kétségtől ez a probléma a kulcskérdése. Az elmúlt hét év során a korszerűség, modernség, a szabad formai kísérletezés, a „széles út” leple alatt, a művészet helyének, szerepének, a művészet eszköz lehetőségeivel való szabad, korlátozás nélküli vallomástételnek igénye, vagy követelése mögött, kimondva, gyakrabban kimondatlanul, elsősorban tartalmi kérdések, ideológiai állásfoglalások szabad kifejezése körül folyt a harc. Ugyanakkor nagyon keveset lehetett hallani arról, hogy a modernség és korszerűség a szocialista művészet számára is érvényes kategóriák. Felfogásunk szerint ugyanis — ha egyáltalában szót lehet váltani modernségről és korszerűségről, akkor azt a helyesen értelmezett szocialista művészet vonatkozásában értelmes mindenekelőtt tenni. Napjaink

képzőművészete s az eljövendőké egyaránt egyféleképpen értelmezhető korszerűnek:

Ha azt társadalmi-történelmi értelemben fogjuk fel, abban az értelemben, hogy a művészi mondanivaló alapját képező tartalmak társadalmilag-történelmileg meghatározott tartalmakat jelentenek, s ha az ezeknek megfelelő és ugyancsak társadalmilag történelmileg objektíve meghatározott művészi formákat sikerül a művésznak magából sokszor véres-verejtékes munkával felszínre hoznia, csak akkor lehet szó korszerű, modern művészetről. Véleményünk szerint, ebből következik az absztrakcionizmus körüli vita helyes értelmezése és, az a konzekvencia, ami végső soron az élő nyugati művészethez való viszony tisztázásában is segítségünkre lehet, — és csak ez lehet.

Szocialista szemléletű művészeink helyesen vetik fel, hogy lehet egyet-mást tanulni Picasso, Siqueiros, Orozco, Fougeron, Guttuso és mások művészetéből. Az említett művészek alkotásait ismerők többsége azonban abban is nagyon egyetért, hogy az említettek számára a korszerű művészi kifejezési eszközök, az absztrahálás foka és mértéke olyan tartalmak kifejezését szolgálja, mely ha sokrétű is és helyenként ellentmondásos is, alapjában véve tendenciájában progresszív, legtöbbször új tartalmi tartalom kifejezésére született, harcban alakított művészet. Súlyos hiba lenne azonban az eszközök megújítására vonatkozó minden törekvést eleve helyeselni, függetlenül annak tartalmi hordozó szerepétől. Vannak igenis olyan „modern”, „korszerű” kifejezési eszközök, melyek velünk szemben álló ideológiai, ellenséges világnézet kifejezésére alkalmasak, annak kifejezésére születtek, annak hirdetése közben csiszolódtak forgathatóvá. Igenis léteznek formák, kifejezési eszközök, melyek mágnesként vonzzák a dekadens, emberellenes tartalmakat.

A nyugati képzőművészethez való viszony kérdését művészeink általában két oldalról közelítették meg. Azok a progresszív, szocialista meggyőződésű művészek, akik a korszerű forma keresését a tartalom maradéktalanabb kifejezése érdekében szorgalmazták, alapjában helyes irányba törekedtek. Azok viszont, akiket csak a formai eszközök érdekelttek, akik a korszerű formát csak önmagában vizsgálták s fel sem vetették a tartalmi kérdéseket — s ez a jobbik eset, mert van olyan csoportosulás is, amelyik tudatosan harcol egy idegen tartalom elterjesztéséért —, azok számára a tartalom-forma dialektikája nem létezik. Az absztrakcionizmus szöszlői

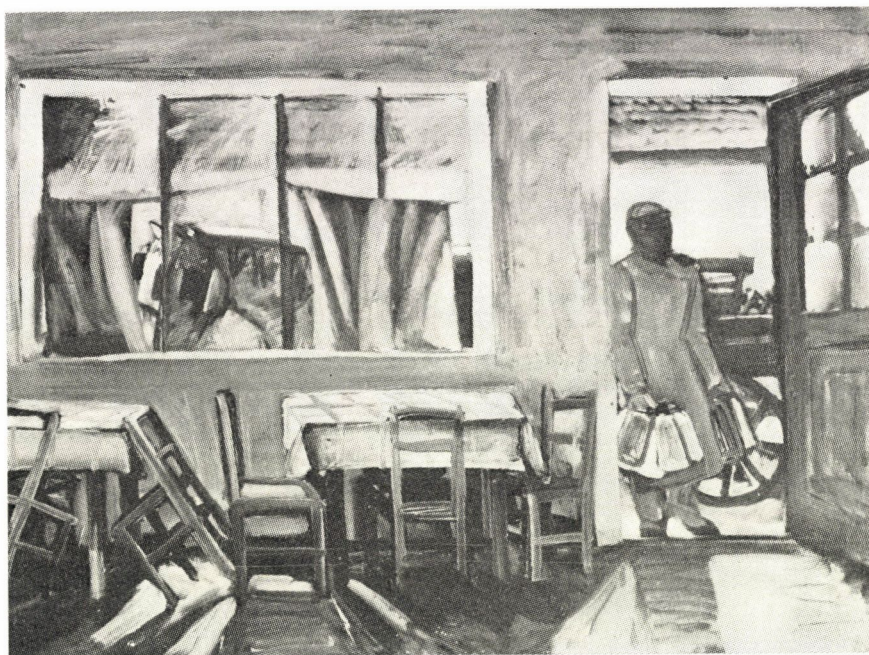
és apologetái elsősorban a lényeges társadalmi tartalmak, a marxista-leninista világkép ellen szeretnék az absztrakt művészet egyes válfajait csatasorba állítani. (Gyakran a természettudományok és újabban mind gyakrabban a társadalomtudományok, a filozófia új eredményeire való hivatkozással.)

Az absztrakció körül elég sok téves, homályos, tisztázatlan nézettel találkozhatunk. Az absztrakcióról szólva mindenekelőtt bizonyos művészeti elvekre gondolunk e helyütt. Álláspontunk szerint minden alkotás művészeti hatóerejének alkotó eleme az objektív lényeg irányában történő általánosítás. A különféle — a naturalista jellegű törekvéseket kikapcsolva — művészeti irányokban az általánosítás foka és mértéke, irányultsága változhat, változatlan azonban az elvonásra, az általánosításra, az absztrakcióra való törekvés. Enélkül nincs művészeti alkotás, csak másolás, imitáció van. Az absztrakciónak azonban csak akkor van értelme, ha olyan tartalom felé halad, melynek általános és lényegi létezését nem lehet kétségbe vonni. A kérdések kérdése tehát: milyen általánosan létező tartalmak kifejezése irányában történik az elvonás, és milyen mértékig? S innen adódnak két vonatkozásban is a nehézségek. A valóságban levő összefüggéseket, a valóság milyen jegyeinek össze-, illetőleg elvonásával kívánjuk kifejezni, mit látunk a valóságból kifejezésre multhatatlanul szükségesnek. Nyilvánvaló, hogy az olyan indítékú absztrakcióval, mely egyfelől a valóság meghamisítását célozza, másfelől, amely — az absztrakció mértékét tekintve — az ún. abszolút absztrakciót akarja meghonosítani, nem érthetünk egyet. Ez esetben arról az absztrakcióról beszélünk, mely minden tárgyi elem s az ahhoz kapcsolódó jelentés, tartalom kitaszítása irányába törekszik. A „valódi” absztrak ábrázolások teljesen önállóak, semmilyen látható jelenséghez nem kapcsolódnak, csak önmagukhoz, ők az objektumok. A képnek, szobornak ez esetben nincs tárgya, helyesebben maga a kép, a szobor a tárgy. Az „abszolút” absztraktok szerint a dolgok, a természeti-társadalmi valóság objektumai múlandók, pusztuló jelenségek s mint jelenségek nem megjelenítik, hanem elleplezik abszolút általános, tisztán szellemi lényegüket. És ezért redukálják a tárgyi világot esetenként a geometria leg-elemibb formáira, tekintve, hogy az érzéki világban — szerintük — csak ezek lehetnek adekvátok a szintén abszolút általános, természet és történelem feletti tartalommal. A művész feladata: elvezetni a szemlélőt a

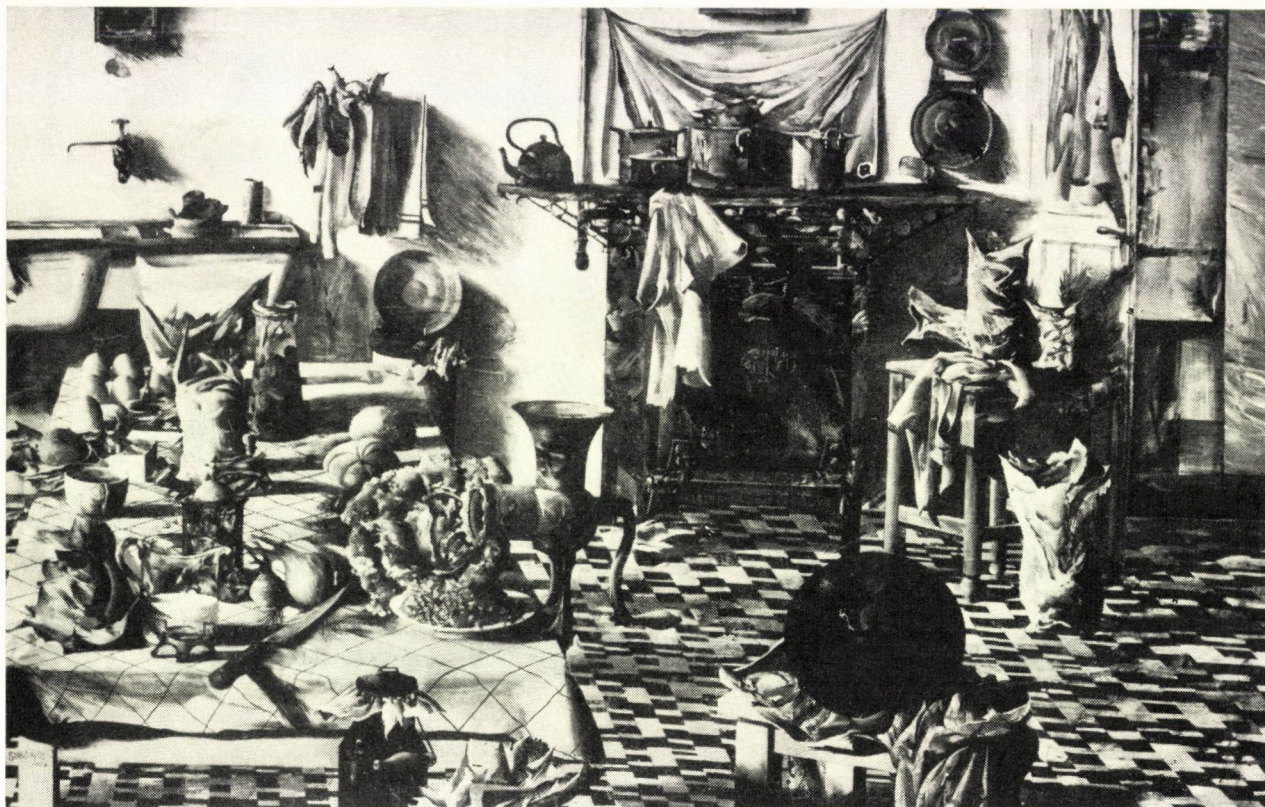
szellem legmagasabb szférájába. A művész feladata: közölni azokat az igazságokat, melyekkel belső kapcsolata révén szubjektíve kontaktusba tudott lépni (Heidegger, még inkább Jaspers existencializmusának messzire nyúló hatásával találkozunk ezekben a teóriákban). A szellemnek — mondják a tachisták — el kell szabadulnia a jelentől, a tudat beidegzett jelentéseitől, olyan állapotba kell visszaállnia, melyben a fogalmak még nem alakultak ki. Sematikus összefoglalásban — nincs itt lehetőség a részletesebb kifejtésre — az „abszolút” absztrakcióra való törekvések kifejezetten anti-intellektualisak, tagadják az észnek, mint felfogó és alakító tényezőnek a szerepét, lefokozzák a művészet nevelő szerepét, s polgárjogot követelnek az automatizmus módszereinek. Mind a természetben, mind a társadalomban és a gondolkozásban elzárkóznak az összefüggések, a törvényszerűségek létének, kutatásának, megismerhetőségének és felhasználhatóságának gondolata elől. Miután az abszolút absztrakció képviselői utoljára nyilvánosan az 1957-es tárlaton szerepeltek, hatásukat, elterjedtségüket, befolyásukat nehéz kimutatni. Kétségtelen viszont, hogy áttételesen jelen vannak — ezt az alkalmazott grafika egyes megnyilatkozásaiban lehet tapasztalni (legutóbb a Kult. Int.-ben rendezett két merkantil grafikai kiállítás egyes lapjain) s egy „szabad” jelentkezésük megmutatná, hogy ténylegesen mekkora erővel rendelkeznek.

Az elvonás mikéntjének és mértékének a problémája sajátosan mutatkozik a mai magyar építőművészet igényeiben, törekvéseiben. A térábrázolás mellőzésétől kezdve az abszolút absztrakcióig, legtöbbször egy olyan akcentussal, hogy a mai építészet leveti a hagyományos ábrázolást a modern építészet által képzett falsíkról. A probléma kétségtelenül valós, a mai modern építészet valóban nem tűri a „hagyományos” ábrázolást. A legtöbbször azonban ez az állásfoglalás az üres általánosítás síkján mozog. Nem tűnik ki, milyen tradíciót érez idegennek és vet el a mai építészet, s milyen korábbi szintézisekben lát olyan mozzanatokat, melyek a mára is tanulságot tartalmaznak. Továbbá: legtöbbször mintha egyenesen az „ábrázolás” elutasításáról volna szó!

Véleményünk szerint, a mai építészet alakító tényezői: az anyag, szerkezet, funkció és forma, tehát a műszaki, technikai, művészi, továbbá a természeti elemek új esztétikai viszonylatokat produkálnak, s ezt minél előbb okos dolog tudomásul venni. A tények, a teóriák ugyan-



3. Szurcsik János: Kocsma



4. Szabó Ákos: *Konyha*

akkor azt is mutatják, hogy az építészet mai kifejező eszközei nemcsak hogy nem zárják ki, ellenkezőleg igénylik a társművészetek, tehát a képzőművészet kifejező erejét. A vita — és az építészek egy részének igénye legtöbbször akörül forog, hogy az építészet szupremácia érvényesülhet-e vagy sem. Világosabban: a társművész vagy illeszkedni tud a tervező építőművész koncepciójához a tervezett épületben, vagy adott esetben a térkompozíciójában elképzelt képzőművészeti eszméhez, vagy sem. Ez utóbbi esetben nincs szükség képzőművészeti alkotásra, hiszen az nem fejezi ki azt a „tér-eszmét”, mely a ma építészetének vezércsillaga. Nincs terünk itt e probléma részletesebb fejtegetésére. Csupán utalni szeretnénk arra, hogy a kor „tér-eszméjé”-re támaszkodó építészeti koncepció legismertebb képviselői — teoretikusai; és gyakorlati megvalósítói — szerint a ma építésze az ábrázolástól való elvonatkoztatást azért igényli, mert az építészeti terek gazdag tagolása, térrendszerek alakulása és összeszövődése folytán ez a szükségesség törvényszerűen jelentkezik. Ezért kap olyan nagy hangsúlyt az a díszítő jellegű tevékenység, mely lényegéből folyóan önálló, létének indokolását abban a tárgyban nyeri, amelyhez kapcsolódik, amelyet díszít. Ezért jelentkezik az építészek többségének gondolatvilágában sokszor csaknem kizárólagos igénnyel az elvont, „nonfiguratív”, nem tárgyias jellegű és jelentésű dekoráció, mint társművészeti hozzájárulás az architektúráis megoldáshoz. (Színes kerámia fal, elvont, nem ábrázoló jellegű falkép, elvont plasztika stb.) Felfogásukat azzal indokolják, hogy a teljes architektónikus rend, melyet ők teremtettek, elégséges és tartalmas vonatkozásokat létesít a kompozíció egyes elemei között — beleértve a képzőművészeti objektumokat is —, hogy a térbeli rend teljes egysége tartalmat kölcsönöz azoknak az elemeknek is, amelyeknek önmagukban látszatra nincs önálló mondanivalójuk. Véleményünk szerint a helyes álláspont az — nem lebecsülendő múltbéli példák

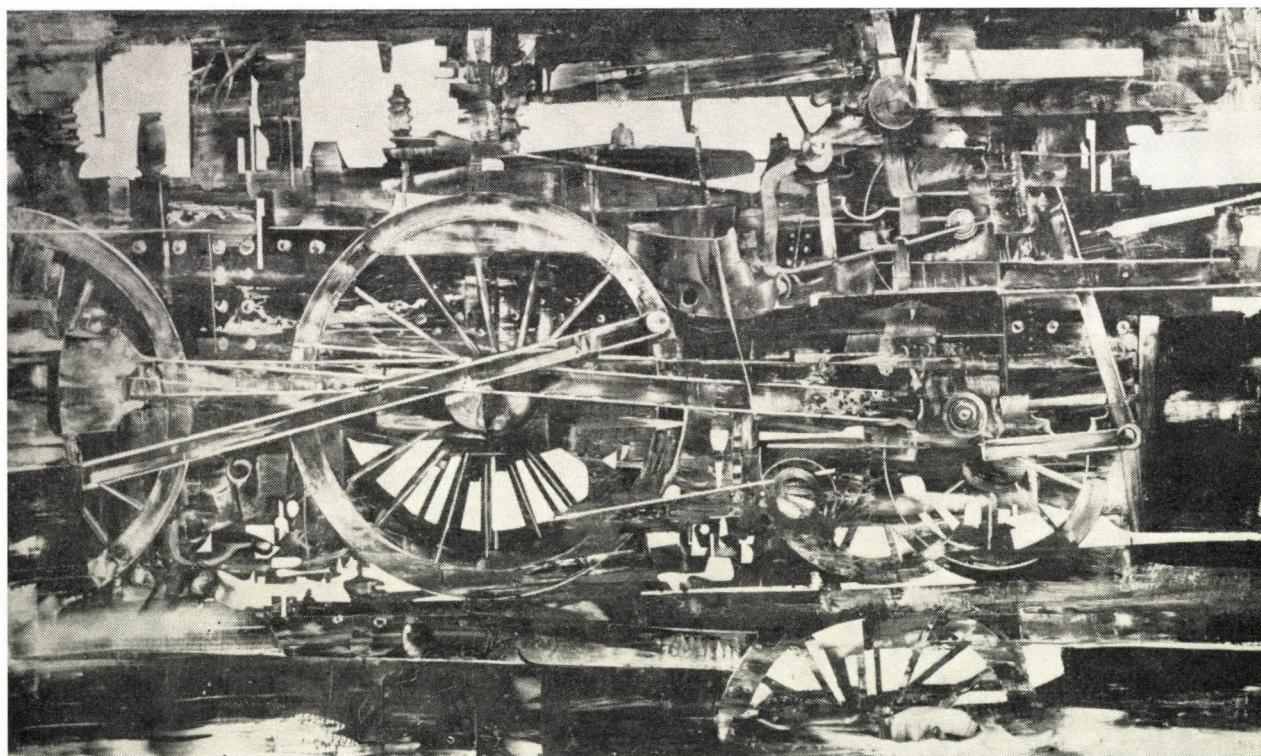
tapasztalataira hivatkozva —, hogy az építészet eszmei mondanivalóját a társuló képzőművészetek tartalmi és formai kifejezési lehetőségei nemhogy szűkítienék, ellenkezőleg, az azokról való lemondás egyet jelentene az emberi életről, az embert körülvevő világról vallomást tevő művek szerepeltetéséről való lemondással. Továbbá: meggyőződésünk, hogy a tartalom és a kifejezési mód jellegében éppen a „modern” művészi szemlélet engedi meg a legtágabb határokat. A képzőművészeti alkotások lehetséges tartalmi és formai variációiban ténylegesen vannak olyan alapvető hasonlóságok társadalmi-történeti meghatározottságok szerint, melyek a képzőművészeti alkotásokat a mai építészettel közös nevezőre hozhatják és kell is hozzák. A művek eszmeisége, az emberi-művészi mondanivaló vonatkozásában ez közvetlenül belátható. De a formai alakítás terén is jelentkezik bizonyos egység, mely — tagadva, megszüntetve — fenntartja szellemében a hagyomány egyes nagy példáiból leszűrhető tanulságokat. Építészetünk modern szerkesztő elvei, az új építési, öltöztetési anyagok, szerkezetek, a térhatárolás új módja és az így alakult összes új forma, tehát az építészet koncipiálási, alkati jellegzetességei, természet-szerűleg hatással kell legyenek és vannak is a képzőművészeti alkotások alkati, formai jellegzetességeire. Az önmagát mindenkor egységben érző, elgondoló, kifejezni akaró ember megnyilvánulásának különböző módzatairól van végső soron szó. De az alapjaiban azonos szemléletű mondanivaló és alakítás nem feltétlenül és kizárólagosan, minden vonatkozásban azonos formát, anyagot és szerkesztési elvet jelent. Nem fogadhatjuk el semmiképpen azt az álláspontot, mely az építészeti tevékenységben a társművészetek szerepét valamilyen megegyezéssel alapon, vagy konvencionális értelmezésű formai azonosulás formájában történő alárendelésében látja. Csak azt a koncepciót tehetjük magunkévá, mely megérti, hogy a képzőművészetek helyes társulása a ma építészetével, a modern környezetalakítás szellemét

mélyen átértett művészi látásmódot is felölél, de a sajátos adottságokat és lehetőségeket szem elől nem tévesztő együttműködésben kristályosodhat ki.

A szintézis kérdése pedig rendkívül jelentős társadalmi ügy kell legyen. Társadalmi fejlődésünk rendkívüli arányú építészeti tevékenységet követel. Ezzel együtt jelentkezett a mainál sokkal nagyobb léptékben az igény az új létesítmények képzőművészeti díszítésére, a közterületi szobrászatra. Az építészeti környezetalakítás szükségzerűen a mind nagyobb szintézisekre törekszik. Városnegyedek, városképek kialakításának, hatalmas építészeti egységek tervezésének szükségessége merül fel mind sürgetőbben. Ennek folyamányaként a képzőművészeti műfajok is mindjobban a tervszerűen létesített együttesek igényei szerint alakulnak. Mindez magával hozza az új művészi ökonómiával koncipiált alkotásokat. Szükségképpen előtérbe lép a kötött kompozíciós rendbe való illesztés s ez természetesen az egyes műfajok fejlődési útját is befolyásolja. Mind nagyobb szerephez jutnak a különböző, részben új anyagokból alkotott plasztikai művek és a külső hatásoknak ellentállóbb technikák (fém-, üveg-, kerámia-, műanyagtechnika stb.). Egyre nagyobb szerepet kap a külső és belső terek harmonikus rendezése, e terek belső kiképzése és az azokban elhelyezett belső berendezés illeszkedése. Polytathatnánk a problémák felsorolását.

A fő mondanivalót követve: meg kell állapítanunk, hogy az építész-képzőművész egység jelenleg alakulásának elején tart. A külső, belső terekre, épületekbe kerülő műalkotások többsége applikáció. Ez a tény a tartalmi és formai egységet egyaránt fékezi. Vagy végletekig leegyszerűsített dekoratív, esetenként az „abszolút absztrakció” területére, vagy éppen az ellenkező végletbe csúszik. Időszertlen, naturalista, nem ritkán kifejezetten rossz munkák tanúsítják az együttműködés hiányosságait. Ha valahol, itt van legkevésbé helye a kísérletezésnek. A tévedések alig mulandó anyagban örökítődnék meg s az utókor aligha lesz hálás az örökségért. (E téren egy sereg eszmei, szervezeti tennivaló sürgeti évek óta a kibontakozást.) Pedig van néhány

kiváló vagy jó példa az együttállásra: Domanovszky, Eigel, Blaski, Makrisz, Simó, Kerényi, Somogyi, Konecsni, Kádár, Hincz és mások munkásságából ki lehet azokat emelni. De van példa a félresikerült megoldásokra is: az újpesti Papp József téri lakóházak, a tihanyi motel, a győri mozi stb. (Az említett példákban nem a művészek alkotásait tesszük szóvá!) Van az építészet igényei nyomán alakult képzőművészeti törekvéseknek néhány nagyon problematikus konzekvenciája. Az építészet által megkívánt elsődlegesen dekoratív funkciójú falképek pl. sgraffittók igényelhetik a térábrázolás mellőzését, a síkra és vonalra koncentrált. Néhány művész ebből a gyakorlatból tévesen általánosított, beleszédült a megszeretett és feltalált formai egyszerűsítésekbe, hamisan azt következtetve, hogy a túlságosan leegyszerűsített, összevont és sok esetben deformált alakok és tárgyi elemek kimerítenék a modernség és monumentalitás kritériumát. Talán az eddig elmondottakból kitűnik, hogy az ún. monumentális jellegű ábrázolásokban jelentkező összevont, tömörítő, erőteljesebben dekoratív szándékú törekvésekkel egyetértünk. Helytelen lenne azonban, ha a festészeti, szobrászati, grafikai ágazatokban ugyanezen szemléletmód, formaképzés mechanikus átvételét minden mozzanatában legalizálnánk. Sokszor az az érzésünk, hogy közvetlenül a falakról száll le és telepszik a táblákra, a kisebb plasztikai ábrázolásokra az esetenként még a monumentális jellegű feladatokban is helytelen mérvű általános, időtlen tartalom, és az annak megfelelő formavilág. A túlságosan hangsúlyos, tudatosan logikus képszerkesztésre való törekvés, az emberi viszonylatokat legtöbbször inkább jelzészertűen közvetítő fogalmazás elég gyakori jelenség azokban a műfajokban is, ahol a legdifferenciáltabban jelentkezhet az ember totális lényege. Ismétljük: anélkül, hogy tagadnánk, e helyütt az összevont, tömörítő, a szerkezetiséget hangsúlyozó megjelenítő ábrázolás létjogosultságát, miután nem felelhetünk meg arról, hogy az ösztönös és tudatos vonzódás mögött azonos hatások, erők, szándékok munkálhatnak – s azok gyökerei társadalmi életünk alaptenden, ciába kapcsolódnak. Mégis gyakran az a tapasztalatunk



5. Lakner László: Planimetrikus vonat



6. Szalay Ferenc: Vonaton

mintha az élet közvetlensége, melege, hullámlása valami-féle sajátos szemüvegen át szenvedne torzulást. S mintha ismert, megbecsült, nagy mestereink sem volnának mentesek a jelzésszerűen közvetítő fogalmazástól. Elég gyakran szembetűnő jelenség ez a csendélet és portré-ábrázolásoknál is, ahol a konkrét és az általános egysége talán mégsem olyan evidensen kellene, hogy az általános irányába billenjen át. Jóllehet egyetemes törekvésnek jellemezhető képzőművészetünkben a szándék az ember-ségre, a humánusra, mindenekelőtt az igazi humanitásra. Ez a törekvés azonban furcsa módon a visszajára fordul. A konkrét témában gyakran mintha jobban foglalkoztatná a művészeket az általános emberi, az általánosan igaz megközelítésnek a módja, az alkotás lehetséges körének olyan körülhatároltsága, hogy az független legyen a mindennapok igazságától, ne csorbitsa az egyszerűnek az esetlegességével a mindenkor érvényes mondanivalót s csakis abszolút, örök összefüggéseket tárjon fel.

Ez a fajta állandóság keresés mutatkozik meg különösen fiatal festők, grafikusok munkáiban – a középkori hagyományokhoz való visszanyúlásban, így leginkább a mi művészeti hagyományainkban alig érdemleges szerepet betöltő bizánci művészethez való visszatérésben (Orosz János, Somos Miklós, más előjellel Szabó Ákos, Lakner és mások). Az ikonok formarendje szerint történő emberábrázolás lassanként újfajta sematizmust eredményez: az élő alak helyett a jelképi, formailag szinte vázzá redukált emberalakok (Orosz, Gacs, Kondor Béla stb.) sokasodnak. Mindebben egy sajátos miszticizmus jelentkezését kell tapasztalunk, ha a gyökerek nem is teljesen azonosak a más formában is jelentkező miszticizmusával. (Erről még szót ejtünk.)

Évek óta egyre határozottabban tevékenykedik képzőművészetünk másik pólusán egy létszámban is gyarapodó csoport, mely a szürrealizmusnak nevezett törekvések egy válfaját (a csoport tagjai szívesebben vállalják szándékaik meghatározásául a mágikus realizmus kifejezést) képviseli. E csoport tagjai akár valóságosan létező, akár képzeleti motívumokból merítsenek, mindenképpen arra töreksenek, hogy festészetükben, grafikájukban egy „új”, legtöbbször irracionalista világ-képet tárjanak fel. A rendkívüli pontossággal, szinte mikrofotografisztikus hűséggel ábrázolt reális vagy vizionárius elemek együttese a valóságadta benyomásokon, képzeteken, ítéleten túlmutató, irracionalista világot sejtet. Ez a csoport csaknem teljesen tagadja képzőművészetünk tegnapját és közelmúltját. Forradalmi változás igényével lép fel, s tanúi lehetünk a képzőművészetben annak a sajátos jelenségnek (nem ismeretlen jelenség, csak az előjel változások alapján sem az egyetemes művészettörténelemben), hogy a társadalom szándékaival ellentétben, azt tagadó eszmék a képzőművészet eszközeivel harcolnak elfogadtatásukért. Nagyonbízott fiatal tehetségekről van szó, akiknek jó része az elmúlt, csaknem két évtized alatt alakította ki koncepcióját, művészi ábrázatát. Csernus, Lakner, Szabó Ákos, Korga, Pásztor, Keserü Ilona, Kondor Béla és mások. Azt is meg kell mondani, hogy az elmúlt két évtized alatt felnőtt művészfiatalok nagyszerűen felkészült részéről, nagyon tehetséges művészekről van szó. Törekvéseik közös fókuszát keresve, talán a következőket lehet munkásságuk alapján sommáznai: Világnézeti állásfoglalásuk azonos alapja, hogy az elmúlt öt évtized tudományos felfedezései alapjaiban rendítették meg a korábban szilárdnak hitt világot. A tudományok viharos tempójú

fejlődése mutatja, hogy megszokott világunkat átalakult tudattal lehet és kell vizsgálni. Helytelenül úgy foghatják fel a dolgot, hogy a tudományok világában történt új felfedezések egyszerűen minden etetben hatályon kívül helyezik a korábban megdönthetetlennek vélt törvényeket, holott valójában arról van szó, hogy az esetek többségében csak a megfelelő érvényességi körére szorítják vissza. A megrendülés s az azzal párosult s az új felfedezések iránti érdeklődés kiterjed természetesen a társadalomtudományokra is. Az egyre nagyobb számban érkező idealista szemléletű munkák hatása az értelmiség minden rétegét mélyen érintették és érintik, különösen érzékenyen az alkotó művészeket.

Műveik alapján arra kell gondolnunk, hogy általában a megismerésről szubjektivistá, relativista felfogással van dolgunk. Nem állíthatjuk, hogy az említett és nem említett, de az alkalmazott grafika területén is erőteljesen jelentkező törekvéseket képviselő művészek (Szilvássy Nándor, Máté András, Papp Gábor, Darvas Árpád és mások) tudatos filozófiai relativizmusával állunk szemben, egyik-másiknál kétségtelenül igen, — inkább arról van szó, hogy az esetek többségében ösztönös színezetű indítékokkal. A kiállításokon többnyire nem szereplő, nagyjából műtermekben szaporodó művek elemzése alapján kihámozható, hogy nagyjából ismertelméleti problémák adják az alkotások megértéséhez az eligazítást. — Elég általános az idealizmus egyik fellépési formájának, az indeterminizmusnak az elfogadása. Elfogadják azt a nézetet, hogy a természetben nincs okság, törvény, szükségszerűség. A törvényeket mi teremtjük, mi vetítjük rá a természetre, holott nincsenek törvények, nincs törvényszerűség. A művészetre vetítve e nézeteket: a művészetben nincsenek objektív törvényszerűségek, az objektív világ és annak képivé válása között nincs semmiféle szükségszerű, objektív kapcsolat. A művészi alkotómunkában kizárólag az önkifejezésnek, a szubjektívnek van szerepe.

A szubjektivizmus vetületének mélyebb elemzése olyan nézetek jelenlétére utal, melyek az öntudat szuverenitásának hirdetéséből eredeztethetők. E nézetek szerint mindennek, ami szilárd, a szubjektív álláspont dolgává kell feloldódnia. Minden tárgyiaság tisztán relatív, melynek funkcióját vagy funkcióit, relációját, vagy relációit a szubjektum határozza meg. Ezzel együtt áll egy olyan szándék, mely autonóm szellemi világ új módon való megteremtésén fáradozik. Ez az abszolutizált szubjektivizmus egyetlen hatalmat ismer el, a személyiség olyan szerepét, melyben az a legfőbb hatalomként — az egyébként teljesen értelmetlen és kaotikus világból — saját mintaképe, belátása, autonóm szükségletei szerint teremti meg a magáét. Önhatalmúlag kölcsönöz értelmet ad a dolgoknak, egész szellemi energiájával követi nyomon élményeit, s egész művészi erejével, azok egymás mellé sorakoztatásával — gyakran egy kép felületen szimultán módon — tesz vallomást lelkivilágának pillanatnyi állapotáról. E művészek egy része világképében az emberek fájdalma, szüksége, szenvedélye, gyötrődése mindennapos nyers valóság, melyet az érzélem sem megismerni, sem az embert annak megváltoztatásához hozzásegíteni nem képes. A valóság nem redukálható gondolat, gondolati rendszerekké. A valóság nem válhat gondolativá, másfelől az eszme (a cselekvés révén) nem válhat valósággá. Ezért gondolják, hogy nincs átmenet a szubjektum és az objektum között.

E művészek egy része a művészetből a társadalmi tartalmak fogalmát teljesen kizárja. Számukra a művészet új tartalmait az ember tudatalatti világa, ösztön élete, asszociatív kapcsolata, vagy pusztán antropomorfizált természeti tartalmak képezhetik. Ismételtén szeretnénk hangsúlyozni, hogy ez az eszmeiség a szürrealista stílus-irányba törekvők munkásságában nem olyan közvetlen, mint ahogy a fentiekből kitűnhet. Helytelen lenne arra következtetni, hogy a szürrealizmus sommásan elgondolt formanyelvének alkalmazása mindenkor és szükség-



7. Barcsay Jenő: Kompozíció I.



8. Korga György: Zsebi

képpen ez irányzat eszmei tartalmának maradéktalan átvételét is jelentené. Csernus rozzant fészerében összehordott ütött-kopott „Konfliktumetű”-je, Szabó Ákos konyha belsője, Korga: Lóhús mészárszéke és más munkák igazolhatják mondanivalónk helyességét, miután azokban rendkívül ellentmondásosan szerepelnek észrevételeink.

Az előbb vázolt kép durva, elnagyolt. Az irracionális előtti behódolásnak, tudatos vagy ösztönös képviselőnek igen sok megnyilvánulási formájával találkozunk. Ismételjük: az esetek csekély számában jelentkezik tudatos filozófiai, világnézeti állásfoglalás. Azt gondoljuk, hogy a prominens képviselők és a mögéjük felzárkózók többségére mindenekelőtt az újfajta filozófiai regény hatása mutatható ki. Camus, Sartre, Kafka, Malraux, Saint-John Perse, Ionesco, Dürrenmatt és mások műveire gondolunk, valamint az irodalmi alkotásokhoz kapcsolódó ismertetésekre, esztétikai állásfoglalásokra, a képzőművészet látómezején belül eső árnyékvetületekre.

Ismételjük, a terjedelem kényszerített elnagyolásra. Csupán utalalásszerűen lehetett eszmélni arra, hogy a képzőművész fiatalok egy hatásában számottevő csoportjának fejlődésére, eszmei alakulásra milyen antimarxista áramlatok hatnak és az milyen nézeteket, állásfoglalást vált ki belőlük. Ha hozzávesszük, hogy művészekről lévén szó, éltünkben, napjainkban még kétségtelenül meglévő ellentmondások észlelése adott esetben felerősítheti a máshonnan érkező impulzusokat, láthatjuk a helyzet bonyolultságát. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a már elfogadott, polgárjogot nyert ábrázolás kitaposott útján járva, lényegesen egyszerűbb volna a dolguk. Tépelődnek, kiutat keresnek; művészi megfogalmazását keresik annak a sokrétű, gazdag, élő, átalakulóban, fejlődőben lévő világnak, mely a miénk s ebben a keresésben veszélyes, félrevívó utak is csalogathatnak.

És más módon is felmerül a kérdés: olyan egyszerű és világos a tennivaló? A legjobb szándékúak szempontjából politikailag kétségtelenül igen. Kisebb részükben eszmeileg is. A művészet mindennapi gyakorlatában azonban végtelenül bonyolultan és a megoldást, az

utat keresők — enélkül nincs módja a korukhoz szóló vallomástételnek — sürgetően merül fel a kérdés: azon a vallomáson túl, hogy életük és művészetük értelme: realiztikus álláspontjuk az élet valója iránt — ezen az állásponton túl mi az, ami a képzőművészet nyelvén minden újra vonatkozóan, ami a társadalmi-történelmi változásokban s ezzel együtt az ember szellemében — nem utolsósorban önmaga ismeretében is végbement — kifejezhető-e. Milyen legyen ez a realizmus, mely nem megmerevedett sémák másolatásából áll, s amelyekhez oly szívesen csalogatnának vissza azok, kiknek képzőművészeti kulturáltságuk oly igen-nagyon fogyatékos?

Álláspontunkat tisztán fogalmazta meg nagy forradalmár festőnk: Dési Huber: „Változatlanul vallom ma is — írja —, hogy művészetünk teste-lelke modern kell, hogy legyen, de ez a modernség nem lehet egy mégoly forradalmi irány napi kérdéseinek ábrázolása, se a szakma soron következő fázisa. Többre van szükségünk. Művészetünk gyökereinek az emberi lélek legtávolabbi zugába is el kell érnie, csak így szívhat fel minden életnedvet magába; emellett vissza kell állítanunk a kutatómunka becsületét is. Adatokra van szükségünk, s egy olyan



9. Orosz János: Éva

festői módszerre, melyben él a múlt életrealitása, de magába foglalja az új vívmányokat is, egyszerűen valóban napjaink világszemléletét fejezi ki. Az ábrázolás már nem lehet valaminek a pusztá lerajzolása (tegyük hozzá: lemintázása) vagy lefestése, hanem mindama festői, téri, pszichológiai, társadalmi és más adatok összege, mely a megfigyelés, a tanulmányozás, majd az alakítás alatt a festői érzék-tudat, sőt tudatalatti világában képpé alakul. Az új festői szemlélet valahol itt érintkezik az új tudományos világszemlélettel..." Ezt a félreérthetetlenül, s egyedül helyesnek vélt vallomástételt azonban napról-napra képre, szoborra kell átváltani s ez rendkívüli feladat.

Képzőművészetünk fentebb vázolt két irányú törekvése sem feledtetheti el, hogy észrevehetően eltűnőben vannak azok a szándékok, melyek a spontán érzetek, a felület, a jelenségek rögzítésére irányultak. Egyezés van abban, hogy a mondanivaló az általánosításig vetítse ki a művésznak azokat a tudattartalmait, melyek helyesen tükrözik a mi valóságunk, új életünk lényegét. Tudatos törekvés tapasztalható minden irányban a tartalom minél mélyebb rétegeibe való leszállásra s a közlés művészi formájának kialakítására. Sajnálatos, hogy mind ez ideig nem sikerült megoldást találni a művészi tevékenység nyilvános vitájára, a művek alapos elemzésére, a képzőművészet sajátos művészi problémáinak ismertetésére. Megindult egy egészséges tisztázódás felé mutató vita, sajnos az azonban megrekedt az álláspontok ismertetésénél. A frontok felvonultak, de megmerevedtek, s minden oldal elsáncolta magát hadállásaiba, vagy beszüntette a tüzelést. Az eszmecserékre pedig mulhatatlanul szükség volna, mert a világnézeti kérdések nem

választhatók el a képzőművészet társadalmi szerepéből adódó kérdésektől, de nem választhatók el sajátos esztétikai vonatkozásoktól sem. A helyes marxista világnézet magas esztétikai értékű művekre való váltása a tehetség meglétét jelenti s egyben az adott művészeti ág formai és technikai sajátosságainak ismeretét, elsajátítását és alkalmazását is. Együtt és elszakíthatatlanul. Ezért mondjuk, hogy minden stílusnak létjogosultságát az adja meg — képes-e szocialista tartalmat magas művészi színvonalon kifejezni vagy sem.

*

Talán sikerült képzőművészetünk helyzetének néhány csomópontját megragadni s az azokban feszülő ellentmondásokat a való helyzetnek megfelelően bemutatni. A kétségtelenül meglevő ellentmondások ellenére, azokkal együtt azonban nincs okunk arra, hogy ne vállaljuk magunkénak azt, ami az elmúlt közel nyolc-tíz esztendővel ezelőtt megindult. De még itt se álljunk meg. Az elmúlt közel két évtized alatt minden fényével és árnyékával — mégis csak a mi képzőművészetünk formálódott, a szocializmus alakuló képzőművészete és minden reményünk megvan arra, hogy egyre inkább azzá lesz. De ennek a képzőművészetnek sokkal több eszmei támogatásra van szüksége a kétségtelenül igen magas fokú erkölcsi és anyagi segítség mellett, s mert ellentmondásai megoldásához mindenekelőtt ezt igényli, mert csak így töltheti be társadalmi szerepét. Ebben a szellemben való nevelése azonban ma még igen nagyon fogyatékos. A legfőbb feladatnak az e téren mutakozó tennivalók megoldását látunk.

Bence Gyula

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója. — Műszaki szerkesztő: Dálóki János
A kézirat nyomdába érkezett: 1965. V. 24. — Példányszám: 1000 — Terjedelem: 8,50 (A/5) ív

65.60873. Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НЕМЕТ ЛАЙОШ:	Мысли о творчестве Лайоша Фюлепа	173
ПЕРНЕЦКИ ГЕЗА:	Десять лет из героической эпохи критики венгерского изобразительного искусства	179
КОМАРИК ДЕНЕШ:	Библиография письменных трудов Лайоша Фюлепа	187

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ДЕРЧЕНЬИ ДЭЖЁ:	Проблемы периодизации довоенного венгерского искусства	191
	<i>Выступающие:</i> Давид Каталин—Маюс Элемер—Хекенаст Густав Кланицай Тибор	
ХАУЛИШ ЛЕНКЕ:	Уяснение понятия сентендрейской живописи	214
КЁРНЕР ЭВА:	Выступление по вопросу понятия „сентендрейское искусство” ...	227
БЕНЦЕ ДЬЮЛА:	Прошлое, настоящее нашего изобразительного искусства и несколько вопросов его развития	229

TABLE DES MATIÈRES

LAJOS NÉMETH:	Réflexions sur l'oeuvre de Lajos Fülep	173
GÉZA PERNECZKY:	Dix ans de l'âge héroïque de la critique des beaux-arts en Hongrie ..	179
DÉNES KOMÁRIK:	Bibliographie des écrits de Lajos Fülep	187

ÉTUDES

DEZSŐ DERCSÉNYI:	A propos des problèmes de la division chronologique de l'art hongrois d'autrefois	191
	<i>Rapporteurs:</i> Katalin Dávid—Elemér Mályusz—Gusztáv Heckenast— Tibor Klaniczay	
LENKE HAULISCH:	Pour élucider la notion „peinture de Szentendre”	214
ÉVA KÖRNER:	Avis sur la notion „art de Szentendre”	227
GYULA BENCZE:	L'état de nos beaux-arts par le passé, au présent et quelques problèmes de son développement	229

Ára: 35,— Ft

Előfizetés egy évre: 100,— Ft

INDEX: 25.603

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,

Budapest V., Alkotmány u. 21.

Telefon: 111-010, MNB egyszámlaszám: 46

Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,

Budapest, V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,

Budapest, V., József nádor tér 1.

Telefon: 180-850. Csekk számla: egyéni 61.257, közületi 61.066

Előfizetés egy évre: 100,— Ft

406



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADEMIAI KIADÓ • 1965. • XIV. ÉVF. • 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1965

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, GARAS KLÁRA, HORVÁTH TIBOR, VAYER LAJOS

SEGÉDSZERKESZTŐ: KONTHA SÁNDOR

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

ENTZ GÉZA:	Az ercsi bencés monostor	241
MIHALIK SÁNDOR:	Magyar ötvösművek Amerikában	247
ROZVÁNYINÉ TOMBOR ILONA:	A Pétsvárady ötvöscsalád	257
SOMOGYI ÁRPÁD:	Adatok a székesfehérvári ötvösség történetéhez	261

KUTATÁS

A. TYIHOMIROV:	Rombauer János ismeretlen műve	268
HORVÁTH TIBOR—ENTZ GÉZA —WEINER MIHÁLYNÉ:	A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1964. évi működéséről	271

VITA

Koós Judit „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” című kandidátusi értekezésének vitája	274
Mihalik Sándor opponensi véleménye	274
Pogány Ö. Gábor opponensi véleménye	275
Koós Judit válasza	277

KÖNYVSZEMLE

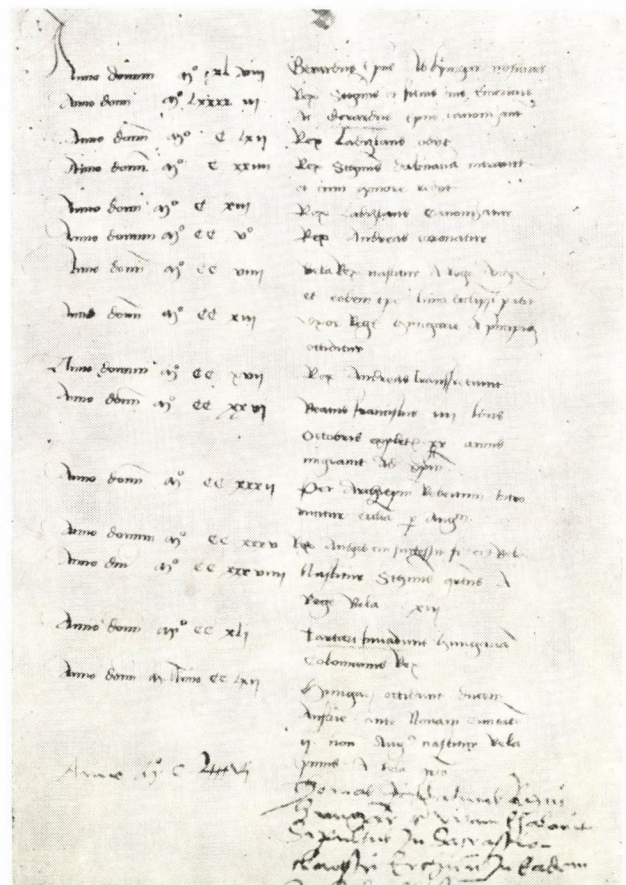
BEDŐ RUDOLF:	Az 1964. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje	281
--------------	--	-----

A Pest megyei topográfia 1954-i munkája során Sziget-újfalusi műemlékeinek összeállítására a helyszínre mentem. A barokk r. k. templom vizsgálatánál feltűnt, hogy a falak a XVIII. században szokatlan módon jelentős mértékben faragott kváderekből épültek, mintha középkori építőanyag másodlagos felhasználása történt volna. A gyanú bizonyossággá vált, midőn a helybeli plébános felhívta figyelmemet a paplak udvarán levő színben tárolt faragványokra. A második világháborúban megsérült r. k. templom homlokzatának egy részét 1949-ben le kellett bontani és újra kellett falazni. Az eltávolított szakaszból XII–XIII. századi, igen finoman megmunkált faragványokat emeltek ki, melyeket tisztítás után a paplak udvarának gazdasági épületében helyeztek el. Kétségtelen tehát, hogy a környéken egy nagyobb szabású románkori épületet kell feltételezni, melynek romjai a sziget-újfalusi templomhoz az építőanyagot szolgáltatták. A helyi felvilágosítás alapján az Ercsi községgel szemben fekvő Csepel-szigeti parton rá is akadtam egy nagy kiterjedésű épület nyomaira.¹ Az Ercsibe átvetető rév közvetlen környékén a jelenlegi talajszint alatt alig valamivel, hatalmas kőépület alapfalai rejtőznek s körülbelül az ott levő erdész-, révész- és kertészházak telkeit foglalják el. A Duna felőli meredek partszakadáson jól kivehetők a kvádermaradványokkal kevert törmelék-retegek. A helyszínen két románkori faragványt is találtam. 1956-ban a Duna jobb partján, Ercsiben egy barokk házat bontottak le, melyből további jelentős románkori faragványok kerültek napvilágra. Világos, hogy a szigeti révnél emelt románkori épületet a XVIII. században kőbányának használták és innen szállítottak anyagot egyrészt az 1770-ben épült sziget-újfalusi templom, másrészt az ugyancsak a XVIII. század második feléből származó Ercsiben létesített barokk ház számára. Kérdés, hogy mi volt ez az Árpád-kori építmény?

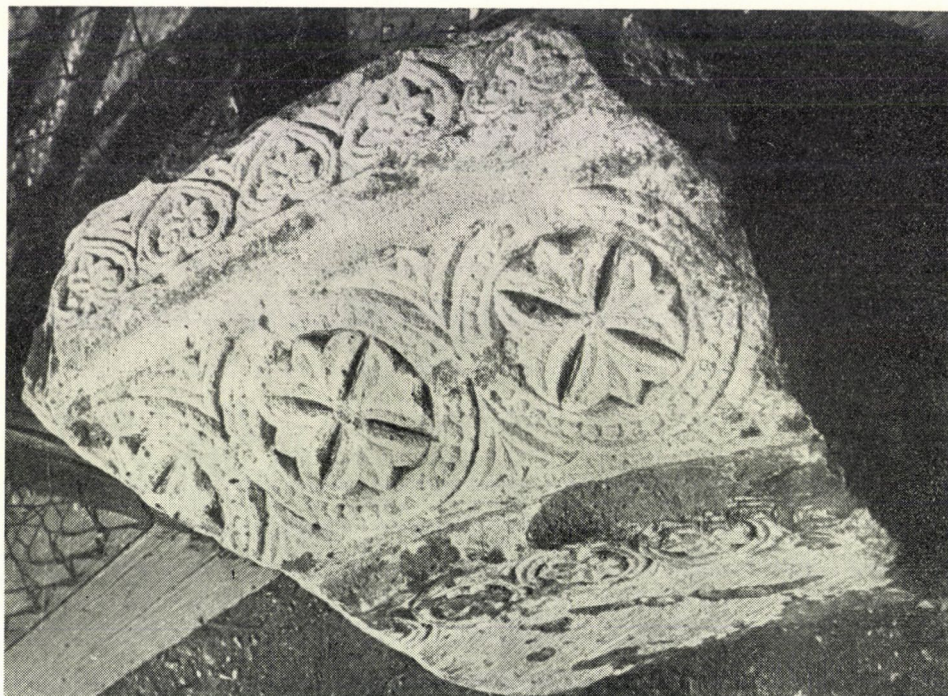
Gerecze Péter az első kiadott műemlékjegyzékben Szigetszentmiklósnál említi az Újfalusi-szigeten álló romot, melyről Bél Mátyás Magyarország leírását tartalmazó híres művében is részletesen ír.² Mivel az említett rom valóban az Újfalusi-szigeten található (e területnek a Csepel-szigettől különálló sziget-jellege ma csak áradás idején tűnik ki), Gerecze adatát nyugodtan vonatkoztatjuk a szóban forgó maradványokra. Az épület régi térképeken is rögzíthető. Lazius 1556-i térképe a Csepel-szigeten, kb. Ercsivel szemben nagyobb építményt mutat anélkül, hogy megnevezné. A Rosenfelt-féle 1728-i és a Kneidinger-féle 1767–79 között készült térképeken pontosan a leírt területen „Alte Kirch St. Margarete”, illetve „Alte Kirchen” jelzés áll. Bél 1738-ban megjelent műve szerint Ercsivel szemben, az Újfalusi-szigeten aránylag ép, nagyméretű, keresztaljús romtemplom állt. A kváderekből emelt falakat változatos festés díszítette. A szentélyben a különböző festett szentek alakjai akkor még kivehetőek voltak. A kivitel gondossága fejedelmi építkezésre utal, bár Rosenfelt térképe és Bél leírása által említett Szt. Margittal való kapcsolat nem áll fenn. Ez a tévedés talán onnan származik, hogy a Nyulak-szigeti domonkos apácáknak Csepel-szigeti birtokai (Tököl, Bagamér) éppen az Újfalusi-sziget közelében feküdtek. Bél leírása tehát a fentebb kifejtett megfigyeléseket

megegyeztetően a tekintetben, hogy a romtemplom széthordása 1738 után következett be.

A XVIII. századi okleveles adatokból egyértelműen kiviláglik, hogy az Újfalusi-szigeten levő rom Ercsi bencés monostorával azonosítandó. Az első említés 1236-ból származik, midőn IX. Gergely pápa megbízásából Ercsi monostorának apátja többekkel együtt vizsgálatot folytat a Bulcsi csanádi püspök által elfoglalt biszerei apátság ügyében.³ 1238-ban ugyancsak IX. Gergely pápa egy másik okleveléből arról értesülünk, hogy Ercsi egy szigeten, titkos helyen levő kolostorát a lelki és földi javakban megfogytakozott bencésektől a karthauziak veszik át.⁴ A tatárjárás után nemsokára, 1253-ban a karthauziaktól a ciszterciák kapják a kolostort, melynek védőszentjét Miklós püspököt ekkor említik először.⁵



1. Az ercsi bencés monostorra vonatkozó bejegyzés a Somogyvári Formulárkönyvben. Marosvásárhely – Tirgu Mures, Bolyai Könyvtár



Az épület az egész középkor folyamán a ciszterci rendé maradt, valószínűleg a török hódoltság idején pusztul el.

A bencés monostor alapítójáról 1269-ben IV. Béla ad hírt. Az oklevél néhai Tamás nádort nevezi meg az ercsi monostor építőjeként. A marosvásárhelyi Teleki tékában őrzött somogyvári formuláskönyv egy XVI. század első feléből származó bejegyzése szerint 1186-ban Tamás nádort az általa emelt ercsi monostor sekrestyéjében helyezték örök nyugalomra. (1. kép). Tamás 1185–1186-ban többször szerepel nádorként a királyi oklevelekben.⁶ Ezek a teljesen egybehangzó tudósítások arról tanúskodnak, hogy a bencés monostor a XII. század utolsó harmadában épült és 1186-ban már annyira elkészült, hogy a nádort oda temethették el. Az alább ismertetendő faragványok a fenti keretbe kitűnően beilleszthetők annál is inkább, mert jelentős részük kétségtelenül szoros rokonságot tart a székesfehérvári királyi műhely faragványaival. Az alapító személye és Székesfehérvár közelsége e kapcsolatot kellően magyarázza.

A jelenlegi romhely mostani állapotában csak arról világosít fel, hogy jelentős középkori épületmaradványokat őriz. Az egész területén bőven található Árpád-kori és késő középkori cserepek csak megerősítik a hajdan itt folyó életet. Ásatás nélkül azonban egyebet nehéz megállapítani. Minthogy a monostor bencések számára épült, valószínű, hogy e rend nemzetiségi monostorainak általános elrendezését követte (két tornyos homlokzatú, háromhajós bazilika). A hozzá közelálló, Csepel-szigeti szent-ahrahámtelki monostor is két tornyos volt, amint erről a ráckevei református egyház kéziratos története (1812) is megemlékezik, mikor elmondja, hogy 1788-ban a szent-mártoni határban álló kettős pusztai tornyot felrobbantották, és az építőanyagot a ráckevei református templom új tornyának céljaira behordták.⁷ Bél Mátyás említett adata kereszthajóról is szól. Ez a hazai bencéseknél teljesen szokatlan és eredetileg nem is lehetett meg. Feltehető, hogy a kereszthajót már a ciszterciak emelték a tatárjárás után, akik tudvalevőleg éppen a kereszthajós



3. Keretkő töredéke.
Székesfehérvár, Kőtár

elrendezést kedvelték. Az alaprajz és felépítés tisztázását azonban megnyugtatóan csak egy esetleges ásatás döntheti el.

Annál többet tudhatunk meg a monostor történeti és művészeti múltjából a faragványok gazdag sorozata által. A töredékeket három csoportra oszthatjuk. Az első csoportba a székesfehérvári királyi műhellyel közvetlenül kapcsolatba hozható emlékek tartoznak. A másodikba azok, melyek más rokonságról is tanúskodnak, a harmadikba pedig a kevésbé jellegzetes és a festett darabok.

Az első csoportba a palmettás faragványok sorolhatók, melyeket a székesfehérvári, somogyvári és végső fokon a pécsi XII. századi kőfaragóműhely alkotásaival állíthatunk párhuzamba. Az ercsi faragványok közül kiemelkedik egy gazdagon díszített ívtöredék, melyen három, rozettákból, illetve palmettákból álló sor húzódik. A középső sor kereszt alakban elhelyezett hármas palmettái gyöngyös körkeretben jelennek meg (2. kép). Az elrendezés majdnem azonos egy somogyvári párkánytöredékkel és egy pécsi fülkeívvel.⁸ A harmadik sor szív alakú keretbe foglalt, részarányos ötös palmettái visszatérnek egy másik ercsi párkánytöredéken is (3. kép). Ugyanezt a megoldást több somogyvári töredéken is vizsgálhatjuk.⁹ Egy keretkódarabon mutatkozó indás-palmettás díszítés (4. kép) szorosan csatlakozik a székesfehérvári faragványoknak ahhoz a jól körülhatárolható csoportjához, melyet legutóbb Fitz Jenő az eddigi véleményekkel szemben a székesfehérvári Alsóváros Szt. Márton templomából származtatott.¹⁰ Ezek viszont igen közel állanak a pécsi népoltár kőstrának oszlop- és egyéb díszéhez.¹¹ Megállapíthatjuk tehát, hogy a felsorolt faragványok egyértelműen bizonyítják az ercsi monostor díszítőfaragványai egyik jellegzetes csoportjának a pécs—somogyvár—székesfehérvári templomok hasonló rendeltetési maradványaival, vagyis a XII. század második felének királyi műhelyeivel való szerves összefüggését.

Az első és második faragványfajta között közvetít egy faloszlop, melynek barázdált kettős levélgallérja felett csavart szárból kinövő, gyöngysorrai díszített csigái a fejlemez sarkait támasztják alá. Ez a megoldás erősen emlékeztet a XI—XII. századi királyi építkezések római gyakorlatra visszanyúló, észak-italiai jellegű oszlop- és pillérfőire (Esztergom, Buda, Székesfehérvár) és azok késői, ötletesen továbbfejlesztett leszármazottja.¹² Az előbbieket és az ercsi példa között átmenetként egy székesfehérvári



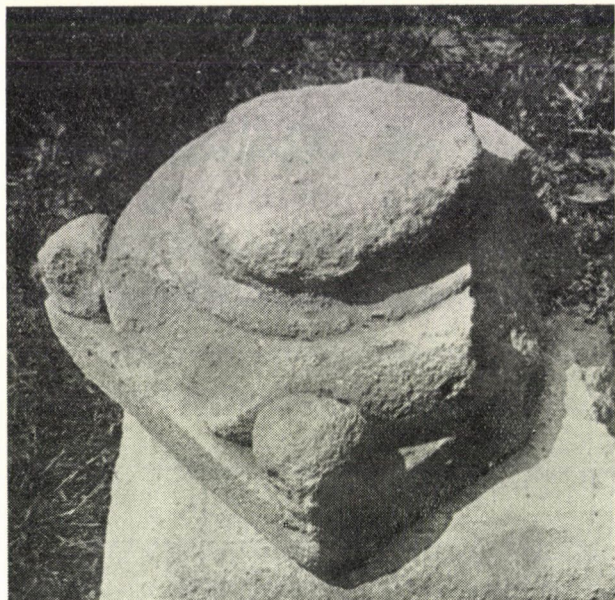
4. Sarokpárkány töredéke. Székesfehérvár, Kötár

XII. századi oszlopíró nevezhető meg, melyen a csavart tokból kinövő palmetták és a sarkokon levő barázdált levelek az ercsi faloszlop előzményeiként hatnak. A fehérvári oszlopíró nyaktája ugyanúgy ferdén barázdált, mint az Ercsiben előkerült, fentebb említett ötös palmettasoros sarokpárkánytöredék.¹³ A szóban forgó kettős levélgalléros faloszlopíró tehát egy korábbi székesfehérvári, királyi műhelyben kedvelt faragványcsoporthoz kapcsolható.

Az Ercsiben megállapítható második faragványcsoport legkiemelkedőbb és legérdekesebb tagja egy falhoz simuló sarokoszlopíró, melynek nyomott arányú, kocka alakú testét lapos inda- és palmettadísz borítja (5. kép).



5. Sarokfaloszlop fejezete. Székesfehérvár, Kötár.



6. Ikerablak-ostóoszloplábazat. Székesfehérvár, Kőtár

E tekintetben az első csoporttal rokon. Elkülönül azonban attól gazdag, de vidékiesebb kivitele és egy rendkívül jellegzetes formai megoldása által. A palmetták és indák ugyanis két ék alakúan bordázott szárból emelkednek ki. A szár csúcsban végződik kétfelé hajló hármaspalmettákkal. Ez a forma határozottan emlékeztet a székesfehérvári Szt. István-koporsó fedelének és a somogytúri kőnek hasonló növényi motívumára. A száraz felett látható ötös, illetve hétoztságú palmetták indakeretükkel ismét Pécsét, de egyszersmind az esztergomi királyi kápolna rózsáblakának szelvéjét is idézik, természetesen vidékies alakításban.¹⁴ A most vizsgált faragvány különösen jelentős, mert az egykorú királyi műhelyek (Pécs, Székesfehérvár, Esztergom) mellett egy jóval korábbi, motívum-kincs továbbéléséről ad hírt. A pompás, de vidékies szinte fémszerűen kemény megmunkálás arra enged következtetni, hogy faragója a helyi hagyományokkal teljesen ismerős.

Egyrészt Pécs, másrészt Esztergom felé mutat az a faloszlop, melynek egész felületét gyönyvös indák fonadékában megjelenő telt szőlőfürtök és sűrűn barázdált félpalmetták borítják (8. kép). Ez utóbbiak a pécsi betlehemi angyal alatt látható palmettákat juttatják eszünkbe, a szőlőfürtök pedig az esztergomi kőtár rendkívül finom kapupillérfelvezetésorának szőlős, indás díszítését anélkül, hogy ennek művészi színvonalát és plasztikai értékeit elérné.¹⁵ Az ercsi faloszlop időben is a két párhuzam

között állhat. Különleges értéke abban rejlik, hogy az esztergomi fejlett, már plasztikára és természetesebb ábrázolásra törekvő, 1200 körüli díszítőszobrászat hazai előzményeként fogható fel.

A szigetújfaluasi anyagból ismeretes egy oszloplábazat töredéke. (7. kép) A meredek párnataghoz simuló saroklevél sajnos erősen sérült, de mégis látszik, hogy bordázott megoldású, miként a gyulafehérvári székesegyház diadalív pilléreinél látható. A gyulafehérvári ép példány igen közeli párhuzama a maulbronni cisztercita templom egyik mellékszentélyében bukkan fel.¹⁶ Így az ercsi töredék kormeghatározása a XII. század utolsó negyedére esik.

Ugyancsak Gyulafehérvár felé mutat a székesfehérvári kőtárba már korábban bejutott oszloptörzs töredék, melyet lendületesen faragott növényi dísz (indák, palmetták, levelek, szőlőfürtök) borít. A faragás jóval plasztikusabb, mint az eddig vizsgált töredékeké s így faragási módja az előbbieké sikerszerű megfogalmazásától láthatóan elüt. A gyulafehérvári székesegyház északi mellékszentélyének külső frízén magasabb színvonalon ugyan, de hasonló alakítást találhatunk. Így az oszloptörzs 1220 körül keletkezhetett. Ugyancsak erre az időre vall egy sarokleveles oszloplábazat töredéke (6. kép), mely láthatólag későbbi a fentebb tárgyalt barázdás saroklevelű oszloplábazatnál. Mivel az oszloptörzs és az oszloplábazat méretei egymáshoz közel állnak, elképzelhető, hogy a szőlőfürtös oszloptörzs ehhez vagy egy ehhez hasonló lábazathoz tartozhatott. A méretek után ítélve a két szobán forgó töredék ikerablak-ostóoszlop lehetett s valószínűleg a tornyok egyikében volt hajdan elhelyezve.¹⁷

A faragványok harmadik csoportjában elsőként azt a két kváderkő-töredéket kell kiemelni, melyen középkori festett vakolat maradt (7. kép). Az angolvörös szabálytalan vonalak talán ruhadarabokat jelentenek. Mindenesetre kézzelfoghatóan bizonyítják, hogy Bélnék a templom festett voltáról közölt adata megfelelt a valóságnak. A néhol zöld nyomokat is mutató festés talán még XIII. századi. Fontos tanúi az épület kiképzésének a rendkívül finoman faragott ívsoros párkánytöredékek, a kötélfonással lezárt, csavart hengertagos párkánymaradványok és a gondosan megmunkált, meredek, XII. századra valló lábazati kővek.

Az elmondottakat összegezve magával a monostorral kapcsolatban megállapítható, hogy annak építése az 1170-es években már feltétlenül megindult. 1186-ban annyira előrehaladtak a munkák, hogy az alapító nádort a templom sekrestyéjében temethették el. Mint láttuk, a töredékek túlnyomó része a XII. század utolsó harmadára tehető. A XIII. századra biztosan csak az ikerablak ostóoszlop törzse és lábazata vall, lehetséges azonban, hogy az ívsoros és kötélfonásos párkány is már az 1200-as évekből való. Mind olyan részletek, melyek az épület lezárását, illetve a tornyok díszítését szolgálták, tehát az építkezés befejező részéhez tartoztak. A csekély falfestménytöredékek e szempontból nem jöhetnek tekintetbe. Az eddig előkerült faragványok így egyértelműen



7. Saroklábazat-, festett kő- és oszloplábazat-töredékek. Székesfehérvár, Kőtár

lehetőségessé teszik, hogy a munkák nagyobb része még a XII. században lebonyolódott s csak a befejezés nyúlt át a XIII. század első negyedére. A töredékek mind a bencés korszakból származnak. A ciszterciták tevékenységének kézzelfogható nyoma egyelőre nem maradt.

Tamás nádor monostorának művészi megoldása a fentiek szerint szorosan kapcsolódott a székesfehérvári Szt. Márton templom és a somogyvári bencés apátság XII. század második felében folyó munkálataihoz. Világos tehát, hogy az Ercsiben dolgozó mesterek túlnyomó része Székesfehérvárról ment át a közeli Újfalusi-szigetre. A nádor, mint a királyhoz legközelebb álló országos méltóság, könnyen megkaphatta a Fehérváron működő műhely egy részét. Ercsiben azonban más tanultságú mesterek is dolgoztak. A kettős levélgalléros faloszlop fő mestere a királyi műhelyek XI-XII. századra jellemző gyakorlatát őrizte meg még a XII. század végén is. A szőlőfürtös és a nagy palmettás fejezet III. Béla fejlett esztergomi stílusának hazai gyökereit idézi. Ez utóbbi pedig még a XI. századi zalavári kőfaragóműhely kései kicsengéséről is tanúskodik.¹⁸ A királyi központtal való kapcsolat az ercsi monostor esetében nyilvánvaló. Végül az ikerablak-osztóoszlop arra vall, hogy a magyar későromán művészet jellegzetes franciás áramlata, mely annyira jellemző XIII. századi nemzeti stílusunkra, Ercsiben sem hiányzott.

A fenti formai vizsgálatoknak az az eredménye, hogy Ercsi monostora az összes jelentős XII. századi királyi és királytól függő vagy királlyal szoros kapcsolatot tartó műhelyekkel rokon. Tamás nádor szigeti építkezéseinek különleges jelentőséget biztosít. A szóban forgó művészeti stílus kiindulópontja a pécsi székesegyház népoltárának pazar pompájú szobrászati díszítése. Ebből származik a somogyvári és székesfehérvári királyi központok XII. század második felére tehető lapos megoldású, rendkívül változatos faragvány-termése, mely vagy párhuzamosan folyik Ercsi monostorának munkáival, vagy azt csak kevésse előzheti meg. Mivel Tamás nádor alapítványának több faragványa közvetlen pécsi rokonságot is elárul, meggondolandó, fenn lehet-e tartani a pécsi népoltár 1130–1140 közé helyezett keletkezését. Az összes szóban forgó szobrászati munkák közül egyedül Ercsiben rendelkezünk elég pontos időmeghatározásokkal. Sem Pécsre, sem Somogyvárra vagy Székesfehérvárra nincsenek hasonló lehetőségeink. Az ercsi építkezéseket 1170 elé nagyon nehéz volna kitolni. Viszont az ercsi és pécsi faragványok között közelebbi a rokonság, semhogy 30–40 éves időkülönbsétre gondolhatnánk. Mivel éppen az eddig legkorábbinak vélt pécsi faragványcsoport: a népoltár tart szoros rokonságot Székesfehérvárral, Somogyvárral és Ercsivel, e szempontból kézenfekvőbbnek látszanék a pécsi műhely működésének mintegy két évtizeddel való későbbre tolása. Ha Pécsen 1150 körül virágzik a műhely, a székesfehérvári Szt. Márton templom 1160–1170 körül épülhetett s vele párhuzamosan indulhatott meg Tamás nádor monostorának munkája. A páviai műhely pécsi szereplése az általam javasolt időmeghatározást nem teszi lehetetlenné.



8. Faloszlop fejezete. Székesfehérvár, Kőtár

Az Ercsiben folyó XII. századi építkezések faragványainak hazai összefüggéseiből kitűnik, hogy a román kori műhelyek mennyire változatos tanultságú elemekből tevődtek össze. A műhelyek állandó hullámzó összetételére Ercsi kitűnő példa. De arra is, hogy a pécsi népoltár végeredményben észak-italiai indítású műhelye hogyan kap erős helyi színezetet. Az ercsi faragványok néhány jellegzetes darabja arra is világot vet, hogy a feltűnő francia vonásokat mutató, III. Béla által elindított 1200 körül esztergomi műhely a belső fejlődés eredményeit is felhasználta. Így tehát Tamás nádor monostora időben is, művészetben is mintegy közvetít a XII. század közepe érettségére, és a század végén Esztergomban induló későromán királyi, illetve a királlyal kapcsolatba hozható építő és szobrászati tevékenység között.

Entz Géza

JEGYZETEK

¹ Az ercsi monostor adatainak, történeti és művészettörténeti leírásának és értékelésének összefoglalását Pest megye műemléki topográfiájában adtam. (Pest megye műemlékei. Bp. 1958. II. 148–151.)

A faragványok közül a szigetújfalusi templomból a következők származnak: palmettás díszes sarokfaloszlop fő, barázdált sarokleveles oszloplábazat töredéke, két lábazati töredék, két kvádertöredék falfestmény nyomokkal. A helyszínen találtam a XIII. századi ikerablak-osztóoszlop lábazatát és az ívsoros párkány egy töredékét is. Az Ercsiben lebontott barokk házból származnak: háromszoros díszű ívtöredék, palmettás keretkő, sarokpárkány töredéke, kötélfonás díszes párkánytöredékek, levélgalléros és szőlőfürtös faloszlop fő, ívsoros párkány töredéke (az előbbivel azonos). Korábban került a székesfehérvári kőtárba az osztóoszloptörzs töredéke. A háromszoros díszű ívtöredék kivételével, mely Ercsiben magántulajdonba került, valamennyi töredéket 1958-ban a székesfehérvári István-király Múzeum kőtárba szállították.

² Gerecse adatát I. Magyarország műemlékei. II. Budapest, 1906. 636.

³ „Abbas de Erte” Wenzel G. Árpád-kori Új Okmánytár. II. 42.

⁴ „Attendentes, quod monasterium de Erche Ordinis Sancti Benedicti situm in Insula loci secreti...” Uo. 86.

⁵ „In monasterio S. Nicolai de Erche...” Theiner: Vetera monumenta historica Hungariae sacra illustrantia. Roma, 1860. I. 216.

⁶ Szentpétery I., Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. 139. 142–144. Bónis Gy., A somogyvári formuláskönyv. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Kolozsvár, 1957. 132. Az ercsi monostorra vonatkozó bejegyzés a következő: „Anno M. C. LXXXVI Thomas Pallatinus Regni Hungarie etc. vitam exalauit Sepultus in Sacristia claustrii Erchiensis in eadem Insula existentis.” (1. kép alul)

⁷ Veszprémi Fejes A., A Rátzkevi református Ekleziájának egyes dolgainak a Venerabilis Superioritas parantsolattára lett össze

szedettetése MDCCCXII-diktól fogva. Kézirat a ráckevei református egyház irattárában.

⁸ Gerevich T., Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938. CLIII. 2. Szőnyi O., A pécsi püspöki Múzeum kötára. Pécs, 1906. 69. kép. Ugyanezt a díszítést leegyszerűsített formában látjuk az egyik pécsi próféta ruhaszegélyén. Gerevich T., i. m. CI,XXXI. 2.

⁹ Gerevich T., i. m. CXXIII. 4.

¹⁰ Fitz J., A középkori Szent Márton-templom Székesfehérvárott. MűvtÉrt. 1956. 26–30.

¹¹ Dercsényi D.—Pogány F., Pécs, Budapest, 1956. 14. kép.

¹² Dercsényi D., BpR 1943.

¹³ Dercsényi D., A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, 1943. 40. kép. Vö. még Gerevich T., i. m. CII. 3. és 1 (mindkettő Esztergomból).

¹⁴ Dercsényi D.—Pogány F., i. m. 14. kép. Gerevich T., i. m. CXLVI.

¹⁵ Dercsényi D., A székesfehérvári királyi bazilika. 60. kép. Gerevich T., i. m. CI,XXXI. 1 és CXLV.

¹⁶ Dörrenberg, I., Das Zisterzienser-Kloster Maulbronn. Würzburg, 1938.

¹⁷ Gerevich T., i. m. CXCIX és CC.

¹⁸ Entz G., XI. századi kőfaragóműhely Zalaváron. Bulletin du Musée National Hongrois des Baux-Arts. No. 24. 1964. (120. lapon a 34 jegyzet.)

Az egykori párizsi Rotschild-gyűjteményből a közel-múltban a tengeren túlra került a XIV. századi magyar ötvösművészet egyik remeke: Róbert Károly feleségének, Erzsébet királynénak zománcos, aranyozott-ezüst szárnyasoltárkaja.¹ A nevezetes műtárgy jelenleg a New York-i Metropolitan múzeum tulajdona s az a tény, hogy a szárnyasoltárka gazdát cserélt, ismét kötelességünk, hogy kutató- és felderítő munkánk körét kiszélesítsük és vizsgálatainkba bevonjuk az észak-amerikai múzeumok, kulturális intézmények gyűjteményeit, fokozottabb figyelemmel kísérve a műkereskedelemben felbukkanó magyar eredetű műtárgyakat.

Amerikában eléggé köztudott dolog, de talán nálunk kevesen vettek tudomást arról, hogy az Amerikai Egyesült Államok templomaiban használt kultikus edények legrégibb darabja éppen egy régi magyar ötvösmű.² A bostoni Hollis Streeten levő templomban van az a XVII. századi ezüst tányér, amely magyar ötvös kezével formálódott nemes egyszerűségű remekké. Testvér-darabjai megtalálhatók több hazai református egyház kenyérosztó tányérjai között. A bostoni darab szervesen beilleszkedik a hazai emlékek jellemző sorozatába, de a stílus-rokonságon kívül magyar nyelvű vésett felirata: „Az egy igaz Istennek és az o fiának az ur Jezus Krisztusnak tetszegere Anno Domini 1687”, valamint a két betűből álló mesterjegy — mely kiindulásul szolgál az ötvös személyének felderítésére — kétségtelenné teszi magyar eredetét.

S tegyük most az időben egy nagy ugrást és emlékeztessünk arra, hogy a New York-i John the Divine templom 1928-ban vette használatba Csajka István kelyhét, a négy évtized előtti magyar ötvösművészet igen sikeres alkotását, mely egy kiváló mester, művész és tanárnak az ötvösművészetet megújító álmaiból sarjadt ki.

A messzire elkerült magyar ötvösművek sorából most csupán Mátyás király úgynevezett New York-i kelyhével és Zrínyi Miklós emlékbuzogányával kívánunk foglalkozni és tulajdonképpen összegezni tapasztalatainkat, melyeket e két kalandos műtárgy egyre ismétlődő felbukkanása közben szereztünk. Célunk és szándékunk tulajdonképpen az, hogy megfigyeléseink lerögzítésével, kétségeink összeinte feltáráásával segítségére legyünk azoknak, akik feltehetőleg mint szakértők fognak szembeke-
rülni a mind ez ideig megoldatlan problémákkal.

I.

Mátyás király New York-i kelyhe

A nagy történelmi évfordulók, a jelentős eseményekhez fűződő emlékkiállítások, ünnepségek lelkes felbuzdulásai többnyire azt eredményezik, hogy lappangó, a szakemberek előtt is ismeretlen s olykor jelentős művészeti anyagot, történelmi emléket hoznak a felszínre. Sok öröm van ezekben az évfordulók hullámveréséből partra jutott műtárgyakban. De van sokszor üröm is.

Nem volt nagy meglepetés, hogy 1940 táján, mikor a magyar nemzet egykori királyai közül a legmegbecsül-

tebbnek, a nép tudatában félezer év múltán is „az igazságosnak” őrzött uralkodója emlékét szándékozott ünnepelni, születésének 500. évfordulóján, a teljes ismeretlenségből előkerült egy Mátyás-kori emlék; Amerikában váratlanul felbukkant egy, Hunyadi Mátyás címerével díszített kehely. Hiszen, mint fent említettük, az évfordulókhoz fűződő műtárgy-felbukkanás szinte törvényszerű.

Az állítólagos Mátyás-kelyhet a New York Library kiállításán tették közszemlére, amikor az Egyesült Államoknak e nevezetes nagy könyvtárában 1940-ben a magyar múlt tisztelői, a magyar kultúra iránt rokonszenvet tápláló műbarátok Mátyás király születésének 500. évfordulóján, emlékkiállítást rendeztek.³

A Magyar Nemzeti Múzeum és a magyar múlt számos lelkes kutatójának ösztönzésére, az érdeklődés fokozottabb fordult a kehelyre vonatkozó részletek, közelebbi adatok megszerzése felé. Természetesen felmerült az a gondolat is, hogy a magyar nemzet tulajdonába kerüljön az állítólagos Mátyás-ötvösmű. A terv megvalósítása elé azonban növekvő akadályok tornyosultak. Az éveken át újra és ismételtelen megkísérelt tárgyalások a második világháború szörnyűségei között már meddőkné, reménytelennek és kilátástalannak, meghíúsultnak látszottak. Különösen akkor, amidőn hazánk és az Amerikai Egyesült Államok között a helyzet és a kapcsolat hadiállapottá súlyosodott. És mégis — nemzeti történetünk szerencsétlen korszakában —, a magyar származású Étienne Donáth egykori párizsi műkereskedő, szüleinek pesti régiségüzletének közreműködése révén, az 1944. év folyamán nemcsak a Mátyás-kehely fényképeihez sikerült hozzájutni, hanem még annak eladási felajánlásához is.⁴

A tudósokkal és hozzáértőkkel erősített múzeumi gárda bizalommal, érthető izgalommal fogott a nagy nemzeti ereklyének vélt műtárgy tüzetes megvizsgálásához. A Zichy István, Höllrigl Aladár József, Csányi Károly, Kőszeghy Elemér és Szentpéteri Imréről, tehát múzeumi igazgatókból, egyetemi és műegyetemi professzorokból álló bizottság, csakhamar abban állapodott meg, hogy a New York-i állítólagos Mátyás-kehelynek a Magyar Nemzeti Múzeum számára való megszerzését nem érdemes szorgalmazni, megvásárlásától ajánlatos eltekinteni. Az akkori szakértő bizottság tagjaiból, ma már — sajnos — senki sincs életben. De 1948-ban a szakértői vizsgálat eredményét és a vásárlástól való eltekintés indokát sikerült utólag feljegyezni. Höllrigl József emlékezett még arra, hogy a magyar állam 1944-ben azért nem vásárolta meg az állítólagos Mátyás-emléket, mert megállapították, hogy a New York-i kelyhen levő címer annak az Erdődy-kehelynek emléké-
mája nyomán készült, amelyet az 1884-es nagy ötvös-kiállítás lajstromában⁵ rajzban is közreadtak. Noha e címert a Hunyadiak jelvényének tekintették,⁶ a bizottság egybehangzó szakvéleménye szerint a New York-i kehely Mátyás személyével nem hozható kapcsolatba és erősen vitatható a ráapplikált címer.

A Magyar Nemzeti Múzeum a New York-i kehely ügyét ezzel tulajdonképpen elintéztnek vélte. Szerte-foszlott egy illúzió s kialakult a vélemény: a New York-i

gótikus helynek nincs köze Mátyás udvarához, Mátyás személyéhez. Ezzel azonban a kérdés nem jutott nyugvópontra. A New York-i kehely csupán fényképről ismeretes a hazai kutatás előtt. Meglepetést keltett tehát, hogy egy, a budai kelyhekről 1945-ben közreadott tanulmány⁷ szerzője a New York-i kelyhet korabelinek, hitelesnek és Mátyás király kincsei közül származó ötvösműnek ismerte el. A szerzőnek is csupán fényképek állottak rendelkezésére, mégis megkockáztatta, hogy a New York-i ötvöstárgyat a középkori budai ötvösség jellegzetesen sajátos művei közé sorolja.

A maradi formafelfogású kehely főleg csavarosnak vélt nódusa, valamint halhólyagos motívuma e vélemény szerint az ötvösmű készítése idejét a XV. század derekánál valamivel későbbre valószínűsíti. A kehely korának a részletek alapján történt meghatározása — a cikk szerint — egyúttal a Mátyás-címer valódiságát is bizonyítja. Sőt: „néhány szerény jel” a kehely budai eredetét is látszik megerősíteni. E tekintetből különösen a kehelytalpon levő körös mezők domborműves jelenetei veendőek alapul, amelyek — ugyancsak e közlés szerint — olyan „kiváló kisplasztikai tudást árulnak el és a XV. század hatvanas, hetvenes éveire jellemző formaadásuk olyan erős reneszánsz ízlésben fogant”, hogy „eredeténél feltétlenül Magyarországra, sőt éppen Budára kell következtetnünk, tekintve a kehely többi részét, amelyek Olaszországban nem készülhettek”. A cikk végül az érveket így összegezi: „ezek az önmagában nézve szerény bizonyítékok a címer tanúságtételével megerősítve, a kehely készítésének legvalószínűbb helyét a mátyáskori Budában sejtetik.”

A középkori budai kelyhekről szóló cikkben kifejtett állásfoglalás alapján az amerikai tulajdonosok tovább bizakodva és a birtokukban levő „Mátyás-címeres” kehely hitelességében megerősödve, folytatták a kehely bemutatását. Ilyképp szerepelt újra 1948. március 12. és április 25. között a Morgan Memorial Wadsworth Athenaeum „Krisztus Élete”⁸ kiállításán is. Vélte értékénél fogva, mint történeti ritkaság is, akkora érdeklődést keltett, hogy a New York-i Mátyás-kehely problematikája újra felvetődött.

A hozzánk juttatott iratokat és megkereséseket átnézve,⁹ különösen az 1948. július 7-én készített feljegyzés összegezi és vázolja érdembévágóan az akkori véleményeket és helyzetet.

E szerint a New York Library 1940. évi kiállításán az érdeklődés előterébe került Hollós Mátyás-kehely a XV. század egyházi művészet egyik legszebb példánya. Akkori felbukkanását körülbelül 50 évvel megelőzően került Amerikába, valószínűleg Kolozsvárról és „jelenleg” — tehát 1940-ben — Silbermann Ábris New York-i műkereskedő tulajdona volt. A Morgan Memorial Wadsworth Athenaeum kiállításán a műkritikusok szerint nagymértékben hozzájárult a kiállítás sikeréhez. E feljegyzés megemlíti, hogy a kelyhet megtekintette Pásztori Balázs né „a Magyar Nemzeti Múzeum ezüstszakértője” is, aki akkor még mint ösztöndíjas tartózkodott Amerikában és úgy nyilatkozott, hogy ez a Mátyás-kehely unikum, és amennyire ismeri a rendelkezésre álló irodalmat, hasonló történelmi ereklyetárgy egyedül az Esztergomban levő „Mátyás király kálváriája”. A műtárgy eredetisége felől kétség — szerinte — nem lehet.¹⁰

A kehely megvásárlása érdekében állítólag több oldalról is kezdődtek tárgyalások. Ezért az illetékes személyek arra kérték a kehely tulajdonosát, mivel a Mátyás-kehely nem csupán műtárgy, hanem magyar történelmi ereklye is, hogy a tárgyalásokat mindaddig függeszszék fel, amíg a legilletékesebb hely válasza nem érkezik meg. Mindenekelőtt azt kellett tisztázni, érdekli-e érdemben a magyar szakköröket a kehely megszerzése.

Egyidejűleg puhatólózta az írást is, milyen feltételek mellett válna meg a tulajdonos a kehelytől. A kehely birtokosa arra az álláspontra helyezkedett, hogy mivel az ötvösmű Magyarország számára történelmi becsű értéket jelent, a maga részéről megkönnyíti a feltételeit, hogy tényleg oda jusson, ahová való — vagyis magyar múzeumba kerüljön. Nem kívánta a vételár dollárban való fizetését. Cserébe egy megközelítően egyenértékű olyan

képet is hajlandó lett volna elfogadni, amely nemzeti szempontból magyar múzeum számára nem különösebb értékű. Lehetőleg valamely XIX. századbeli francia impresszionista képre gondolt, Manet-ra, vagy Renoir-ra, esetleg Cézanne-vízfestményekre.

A New York-i Mátyás-kehely eladása, illetőleg vétele ügyében a Magyar Nemzeti Múzeum nevében 1948. augusztus 31-én Mihalik Sándor helyettes főigazgató készített írásos szakvéleményt.¹¹

Az Amerikából küldött fényképek alapján szerinte a következők voltak megállapíthatók:



1. A New York-i úgynevezett Mátyás-kehely

Noha a XV. századi emlékek jó technikájú és művészi leg elfogadható darabjának látszik, mégis meglepő lenne ha Mátyás kincstárából származna. Még inkább meglepő, hogy a kifinomult ízléséről, pompaszeretetéről ismert Mátyás éppen ezzel a nehézkes kehellyel ajándékozta volna meg az általa nagyrabecsült és művészi mecénásságát bőven élvező szülővárosa: Kolozsvár valamelyik templomát. A fenn maradt Mátyás emlékek magas művészi igényű sorába bajos ezt a szerény emléket beilleszteni. A címert tartó talpmezőbe illesztett holló, az egész paizs és maga a feliratos szalag sincs művészi összhangban a kehely többi részével. Feltehető, hogy utólagosan került mai helyére.

Az eredeti műtárgyat nem látva és hitelt adva annak az állításnak, hogy a mű eredeti — felmerülhet az az érzés és meggyőződés, hogy ez a kehely inkább annak a merseburgi főpaprak a kincstárából származik, aki Mátyásnak kortársa volt és címere szintén a csőrében gyűrűt tartó holló. Merseburg városa ma is őrzi még ennek a főpaprak számos kőbe faragott címerét, melyek megtevesztésig hasonlítanak a Mátyás-címerre. Hosszú évszázadok óta — egészen a második világháborút megelőző időkig — őriztek a merseburgi templom mellett a vaskalitka rabságában hollót, annak emlékeztetőül, hogy egy holló a főpap gyűrűjét ellopta.

Mindezek ellenére, természetes, hogy a Magyar Nemzeti Múzeumot elvileg nagyon érdekli a New York-i kehely. Ha ennek a műtárgynak Budapesten történő vizsgálata alapján kitűnne, hogy mégis hiteles darabja Mátyás egykori kincsestárának, örömmel illesztenénk be vásárlás útján is a múzeum gyűjteményébe.

A Nemzeti Múzeumnak amúgy is hézagpótlóan kapóra jött volna a kehely megszerzése, mert a történeti gyűjtemény az idő tájban tervezett újrafelállításának egyik



2. Az Erdődy-család Hunyadi-címeres kelyhe

programpontja éppen a Mátyás-kori tárgyi emlékek jelentősebb szerepeltetése volt.

A véleményünket lerögzítő iratunkban szükségesnek éreztük azt is hangoztatni, hogy a kehely megszerzése semmiképpen sem történhetik olyképp, hogy helyette a Szépművészeti Múzeumunk francia impresszionista alkotásai bármelyikét adjuk cserébe. Morális, a múlttal szakító gondolat vezérelt bennünket akkor, amidőn nem óhajtottuk az egyik múzeumunkat a másik rovására fejleszteni. De a csere ellen szól, hogy amíg a New York-i kehely — amennyiben hiteles Mátyás-emlék — legfeljebb 10–15 000 aranykorona értékkel bír, viszont a Szépművészeti Múzeum „leggyengébb” francia képe 70 000 svájci frank értékű.

Hangoztatni kívántuk végül, hogy a New York-i Mátyás-kehely — amennyiben valóban nevezetes ötvös-emlék — miért nem kapott már régen helyet valamelyik amerikai múzeum, vagy magángyűjtemény otthonában. Ehelyett azonban a kehely ismételt fel-felbukkan a műpiacon és a sok próbálkozás után még mindig eladatlan portéka.

E válaszadás passzív, tartózkodó, némileg kedvezőtlen hangja nem ártott a New York-i Mátyás-kehely presztízseinek, mert csorbitatlan sikerrel folytatódott az ame-

rikai kiállításokon való szerepeltetése. Előbb a Cincinnati-ban levő Taft Múzeumban az 1948 december és 1949 januárban a XII–XVI. századi középkori műalkotásokból rendezett kiállításon,¹² majd utána a Seattle Művészeti Múzeumban rendezett kora keresztény és középkori kiállítás látnivalóit növelték vele.¹³

Ugyanennek az évnek késő őszi a Colombus Gallery „Északi Gótika” kiállításán is közszemlére került.¹⁴

E kiállítás tartama alatt — amíg még a közönség által megtekinthető volt — Budapestre érkezett Russel C. Singleton-nak a Mátyás-kehely eladására vonatkozó ajánlata, és a magyar hatóságokhoz intézett óhaja, hogy erről az ötvösműről szakértői vélemény küldessék Amerikába.

Minthogy a kelyhet eredetiben még mindig — és azóta sem — volt módunkban látni s továbbra is csupán fényképek állottak rendelkezésünkre, ezek újbóli tüzetes szemlélése alapján véleményünk mit sem változott. Az amerikai megbízottal tehát az 1948. évben már hangoztatott véleményünket közöltük.

Ez az ügyet azonban nem vitte dűlőre. A Mátyás kelyhének nevezett gótikus ötvösmű időszak kiállításokon való bemutatása tovább folytatódott. Előbb, még 1949-ben, az Albright Art Gallery egyházi textilművészeti kiállításán,¹⁵ majd 1955-ben a Smith College Múzeumban a XV. és XVI. századi észak-európai kisművészeti emlékekből rendezett bemutatón szerepelt.¹⁶

Ötési hallgatás után, 1960 július havában újra szembe kellett nézni a New York-i magyar kehely kérdésével. Budapestre érkezett ismét egy New York-i műkereskedő, hogy a magyar államnak megvásárlásra vagy cserére felajánlja az ötvösművet. A New York-i műkereskedővel folytatott személyes, közvetlen tárgyaláson lehetővé vált több probléma megvitatása és talán tisztázása is. Ámbár a kelyhet ez alkalommal sem volt módunkban látni, eredetiben szemügyre venni, mégis a kapott felvilágosítások révén több szempontból sikerült véleményünket szilárdabban, határozottabban s talán lényegbevágóan kialakítani.¹⁷

A tárgyalások, ami a vásárlást vagy a cserét illeti, eredménytelenül végződtek. Az úgynevezett New York-i Mátyás-kehely magyar múzeum számára való megvásárlására, a magyar állammal való elcserélésére sor nem került.

Minthogy akkori szakértői nyilatkozatainkról semmifajta feljegyzés, vagy „pro memoria” nem készült — viszont a magyar szakirodalomban a New York-i Mátyás-kehely megcáfolatlanul mindmáig mint hiteles emlék szerepel — úgy hisszük, nem haszon nélküli, ha érveinket most, utólag, legalább e sorainkkal kíséreljük meg maradandóbb formában és abban a sorrendben lerögzíteni, amiként azokat a New York-i Mátyás-kehely eredetiségével és valódiságával szemben a tárgyalásokon kifejtettünk:

A magyar ötvösök ezeréves műgyakorlattal igazolták, hogy mindenkor nagy súlyt helyeztek alkotásaik tervezésére, felépítésére, formájára, külsejére. Ezzel szemben — véleményünk és meggyőződésünk szerint — a New York-i állítólagos Mátyás-kehelynek a középkori magyar műalkotások sajátos törvényszerűségei közül hiányzik a felépítése, a szerkezet egysége.

Széles a talpa, sovány és keskeny a szára, kis tömegű a nodusa, kicsiny a kupája, noha a régi magyar mesterek tudatosan törekedtek arra, hogy készítményeiken érvényesítsék az arányosság matematikai elvét.

Nincs formaegysége.

A széles nagy talpon súlyos reliefek emelkednek ki a síklemezből. Az ötvöslogika és az ötvösgyakorlat szerint a plasztikus díszítést a kehely arra alkalmas többi tagozatán megfelelő módon kellett volna folytatni. Elsősorban a száron, legfőképpen a noduson, vagy a rotulusokon, esetleg még egy kupakosáron is. Ennek a jellegzetes formaalakító törekvésnek azonban nyomát sem látjuk; a plasztikai indítás, a plaszticitásra való törekvés indokolatlanul megreked.

Nincs meg a kehely díszítő egysége sem.

Alul, a kehelytalp sík karéjain gazdag reliefeket látunk, a nodust ezzel szemben csak sablonos trébelt

bordás lándzsalevelekkel és szerény rotulusokkal díszítették. A képzelőerő hiánya hasonlóan árad a szárgyűrűk egyszerű betűiből.

Felépítésében, arányaiban, formaalakításában nem találkozunk a művészi teremtés egységével.

De az egyidejűséggel sem, mert fakturában az egyes részek különbözők. A talpán elhelyezett címer beillesztése erőltetett és szemmel láthatóan később került oda, arra a műre, amelyet díszít, a kehelytestbe nem szervesen simul.



3. Mátyás király címere a New York-i kehely talpán, Márk és Lukács evangelisták reliefjeivel

Megállapítható, hogy nem ugyanaz a mester készítette, aki a kehelyet.

A reliefek és a címer komponálása, különbözősége, harmónia nélküli. Ezeknek a részeknek együtthangzása fiszharmonikus. Meglepő tehát egyes szakértőknek az a eltételezése és véleménye, hogy Mátyás valamelyik udvari ötvöse készítette volna.

Mátyás címere számos márvány és kőfaragáson, kódex illusztrációkban, fadaragványokon és fatáblafestményen, pénzekben, érméken, plaketteken és még sok más különböző anyagból készült műtárgyon maradt fenn. Ezek alkotói mindannyian kitűnően oldották meg a műtárgy és a címer együttzerepeltetésének problémáját és feladatát. Helyes érzéssel fogták fel, értették meg, hogy nemcsak mint jelet kell elhelyezni a címet, hanem egyúttal a műtárgy szépségét is lehet fokozni vele. Dekoratív eleme lehet egy műtárgynak, ha elhelyezését, beosztását, arányát mint a művészi munka eszközét alkalmazták.

Úgy érezzük, hogy a New York-i kehelyen nem ilyen színvonalú a művészi munka. A címer elhelyezését aligha

előzte meg a kehely többi díszével való átérzett, átgon-dolt összehangolás. A harmonikus művészi benyomás helyett éppen a hangoskodás, a tolakodóan rögtön a szembe ütés elérése volt a cél.

Megoldatlan egyelőre a proveniencia, a származás kérdése.

Az, hogy a címerben látható madár a csőrében gyűrűt tart, még nem kétségtelen bizonyítéka a Mátyás királytól való eredetnek. Az Erdődy-kehelyen — az 1944-es múzeumi bizottság megfigyelése szerint — éppen ennek a címernek a prototípusát látjuk, de az Erdődy-kehelynek az 1884-es nagy ötvösmű kiállításon való előbukkanása-kor, a gyűrűs hollós címer láttán sem gondolt senki arra, hogy az Erdődy-kehely címerét Mátyás király jelvényé-vel azonosítsa. Mint ahogy nem is lehet azonosítani.

Nincs meg tehát a New York-i kehely Mátyással való kapcsolatának a heraldikai biztonsága sem.

Amiatt sem lehet a címer ötszáz év előtti korból való származására gondolni, mert az amerikai címer eszteti-kuma fogyatékos. A magyar ötvösök mindig szerencsésen éltek a címerrel, mint a dekoratívabb eszközök egyiké-vel. Különösen a gótika idején — tehát „az élő heraldika korában” — szép stilizálása esetén igen hasznos eleme volt az ötvösmű szépítésének.

A címernek a többi között fontos szerepe az is, hogy mint heraldikai jel, világosan magyarázzon, egyértelmű felvilágosítást nyújtson. Túlzás azonban akkorára fel-nagyvitani, oly „harsogóvá” tenni, mint ahogyan ez a New York-i kehelyen feltűnősködik. A hízott kacsára, avagy talán szárcsára emlékeztető madár inkább a német, és semmiképpen sem a magyar szépségideál felfogásában került megoldásra.

A legszembetűnőbb azonban első pillantásra is a New York-i kehely harmóniát nélkülöző megjelenése.

Nemcsak technikailag, hanem a részek egymás közötti arányai miatt művészileg is szétesik. Olyan különböző darabokra és részekre tagolódik, amelyek nem egy idő-ben és nem egyszerre készültek. A kehely testrészei között teljesen hiányzik a szerves kapcsolat, nem is említve a művészi koncepciót, a művészi kohéziót.

Első látásra — közelebbi részletes vizsgálat nélkül is — megállapítható, hogy a két szárgyűrű a nódussal nem egy-korú. Két különböző mester keze mutatkozik meg rajta.

A nódus rotulusai mindegyikén egy-egy gótikus vésett betű van, amelyek egybeolvasva IHESVS nevét adják.

Az alsó és felső szárgyűrű egymással rokon. Ol-dalaikat vésett négyszögű mezők díszítik. Az alsó gyűrű mezői üresek, a felső gyűrű minden második mezejében egy-egy betű látható, amelyek IHS-t, tehát Jézus nevét rövidítve adják. A rotulusok gótikus betűivel szemben azonban ezek vésett reneszánsz nagy betűk. Miután a nódus és a szárgyűrűk esetében nem lehet érvé-nyesíteni azt az elvet, hogy „Mátyás idejében a reneszánsz együtt élt a gótikával” — nyilvánvaló, hogy a nódus nem egyidejűleg, hanem jóval előbb készült, mint az ennél sokkal fiatalabb két szárgyűrű. Erre különben az alsó szárgyűrű művésztelen két szegecse is tanúskodik.

A nódus és a szárgyűrűk disszonanciájából követke-ztethetőleg, a két gyűrű nem a kehely többi részével egy időben készült, hanem későbbi pótlásnak tekinthető.

Az úgynevezett Mátyás király-féle New York-i kehely nem sértetlenül maradt tehát korunkra. Több, de nem egy időben és nem is ugyanazon műhelyben készült különböző darabokból van mai állapotába összerakva és összeillesztve. E megállapítás helyességét sok apró meg-figyelésen kívül — és talán tulajdonképpen egymagá-ban — már az is igazolja, hogy az ötvösművön látható négy felirat egymással nem egyező, hanem egymástól különböző, négy különfajta betűtípussal van megoldva:

1. a felsőszárgyűrű IHS felirata reneszánsz álló nagy-betűkkel készült.

2. A nódus rotulusaiban levő betűk gótikusak.

3. A talpmezőnek a keresztrefeszített ábrázoló jelenete fölött az INRI felirat nem gótikus,

4. viszont a talpmezők egyikében levő címet övező szalag feliratának betűi ismét gótikusak.

A New York-i kehely fényképét nézve, felmerül a kételkedés gondolata s úrrá lesz a meggyőződés: való-

színűtlen, hogy ezt az ötvösművet királyi rendeletre készítették volna. Lehetetlennek látszik az is, hogy ilyen heterogén megoldású kelyhet, ilyen különböző időszakban készült darabokból egybeillesztett s nem is egységes „tákolmányt” adtak volna át valaha királyi ajándékként.

A kehely magyarországi első irodalmi ismertetője egyrészt helyesen állapítja meg a New York-i kehely formafelfogásának maradiságát, másrészt helytelenül tévesen úgy véli, hogy a talpmezők reliefjeinek a XV. század hatvanas, hetvenes éveire jellemző formaadása viszont már olyan erős reneszánsz ízlésben fogant, hogy azok eredeténél feltétlenül Magyarországra, sőt éppen Budára kell következtetnünk, tekintve a kehely többi részét, amelyek Olaszországban nem készülhettek.¹⁸

Megfigyeléseinek cáfolásául a reliefek képekkel való bemutatására törekszünk, mert a Szent Márk és Szent Lukács evangelistákat ábrázoló nagyított képekről jól megállapítható, hogy nemcsak nem fogantak reneszánsz ízlésben, hanem a reneszánsz szelleme még nem érvényesül rajtuk.

A New York-i kehely körül felmerülő meddő polémiák elkerülése érdekében kívánatos lenne, ha mód adódna a magyar szakértők bármelyikének arra, hogy a fényképek alapján való tanulmányozások helyett végre magát az ötvösművet vehetné a kezébe. Semmiféle fénykép nem pótolja az emberi szem lencsáját.

II.

Zrínyi Miklós emlékbuzogánya

Éppen most, amikor a közeljövőben országos ünnepekkel — (1966-ban) — készülünk megemlékezni Zrínyi Miklós halálának 400. éves évfordulójáról és ezt megelőzően — 1964-ben — a költő-hadvezérnek, a korabeli krónikákban „a magyar hadisten”-nek nevezett másik Zrínyi Miklós halálának 300. évfordulóján a késő utódok kegyeletének adunk kifejezést, ismét egy ereklve hírét halljuk a tengeren túlról. Martin Liebert New York-i közvetítő ajánlatából értesültünk arról, hogy a szigetvári hős vértanú személyéhez fűződő emlék-díszbuzogány bukkant elő Amerikában. A kiletét, személyét fel nem fedő tulajdonos eladási szándékát közvetítő Martin Liebert¹⁹ leveléhez az emlékbuzogány következő tájékoztató leírását mellékelte:

A legnagyobb alakkal együtt hossza 657 mm. Gömbös felső részének körfogata 410 mm. A jogar hét részből áll. Mindegyike gazdag zománc, rubintos és ékköves díszítésű. Az ötvösmű alapja réz, amely ezüst lemezzel borított. Egy részük aranyozott. A díszítéshez használt ékkövek: rubin, smaragd, gyémánt, türkiz. Ezenkívül gyöngyök is gazdagítják.

Tetején a figurális szoborkompozíciót régi magyar nyelven az alábbi körirat övezi:

A SIGETHVÁRI. WERTANÓK. MDLXVI.

A tárgy régi magyar eredetű és teljesen valódi. Az alakok nagyon jellegzetes magyar ruhát viselnek és művészi módon készültek.²⁰

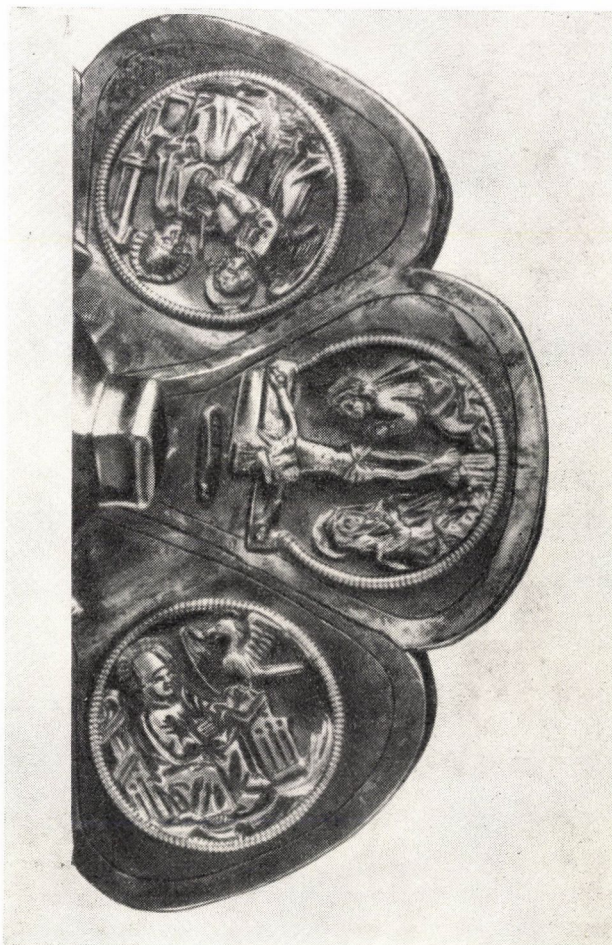
Mindezeket túlmenően az 1963. január 23-án kelt ajánlattevő levelében szükségesnek vélte kifejteni a következőket is:

A jogar a régi magyar művészet erényeinek szépségét reprezentáló műtárgy és a XVII. században készült Zrínyi gróf részére. Fejének felirata a szigetvári erősségnek a XVI. században való ostromára utal, amelynek védelmében Gróf Zrínyi XVII. századi költő és államférfiú napjapja, a törökök ellen küzdve hősi halált halt.

Martin Liebert közvetítése által a vételre ajánlott ötvösműről készített, Magyarországra küldött két fénykép alapján kitűnt, hogy ez a buzogány a magyar szakirodalomban ismeretlen, a hazai szakkörök nem tudnak róla. Semmi fajta nyom, adat, feljegyzés, adalék nem

támasztja alá, hogy bármikor is magyar tulajdonban lett volna. Feltehető, hogy egyáltalán nem Magyarországról került a külföldre.

A fényképek vizsgálása alapján a legmeglepőbb az a következtetés, melyből kiindulva a külföldi tulajdonos és New York-i megbízottja Zrínyi Miklós emlékbuzogányát XVII. századi hiteles, értékes magyar műnek tartja. Mert ez az ötvösmű nem a XVI., avagy a XVII. században készült. Típusa, megjelenése arra vall, hogy az



4. A New York-i kehelynek a keresztrefeszített Krisztust, valamint Máté és János evangelistákat ábrázoló reliefjei

1566-os szigetvári védelem, vagyis Zrínyi hősi küzdelme és halála után 300 évvel, a Zrínyi Miklós költő és hadvezér halálos katasztrófája után pedig 200 évvel későbbben keletkezett. Nem magyar ötvös kezéből származó s nem a magyar művészet szellemét tolmácsoló emlékbuzogány.

Tarthatatlannak és tévesnek véljük azt, az amerikai részről szóbelileg hangoztatott, feltevést is, mely szerint a díszbuzogányt Zrínyi Miklós költő, politikus és hadvezér kapta volna őszére való emlékeztetésül, az a Zrínyi, aki 1664. november 18-án vadászszerencsétlenség következtében halt meg s akinek pusztulását a magyar nép sokáig siratta, mert számára „a magyar nyelv, tudomány és irodalom iránti lelkesedés tüze a hadi tetteinél is ragyogóbb emlékeket szerzett”.

Zrínyi, a költő török elleni tetteit szerte a nagyvilágban kísérték figyelemmel és dicsérettől egész Európa visszhangzott. A pápa hadvezéri kalappal tüntette ki és aranyból öntött arcképét küldte számára, a spanyol király aranygyapjas rendjellel övezte. Ilyesfajta XVII.



5. Az amerikai Zrínyi-emlékbuzogány

századi adományozások egyikének vélik az amerikaiak ezt a náluk levő díszbuzogányt is.

Ez a vélemény azonban tévedésen alapszik. Zrínyi Amerikában levő díszbuzogánya semmiképpen sem a XVI. és XVII. századi magyar nemzeti művészet és ötvösség ragyogó korszakából származik. Keletkezése jóval későbbre tehető. Annak az ellentmondásos korszaknak egyik emléke, amikor a XIX. század közepén a szabadságát és alkotmányát vesztett, letiport nemzetre az osztrák zsarnoki önkényuralom sötét éjszakája borult. Írók, költők, művészek vigasztaló és reményt ígérő szándékkal a múlt hősi cselekményeit idézték a nemzet elé. Zrínyi szigetvári hősi halálának 300 éves évfordulóját 1866-ban szintén megragadták a nemzet vigasztalására. Kegyeletes érzéseket keltő, művészi alkotások készítésével iparkodtak kifejezni, hogy a nemzet nem felejté azokat, akik Zrínyiként elestek, önfeláldozóan pusztultak el, avagy börtönökben mártírként szenvednek a haza és a nemzet függetlenségéért.

A múltba ringatózó, romantikus hangulatú légkör terméke ez a Zrínyi-emlékbuzogány is, amelynek Amerikába jutását a megvételre kínált New York-i ajánlat fedte fel.

Nemcsak a buzogány régieskedő stílusa, művészi megoldása és a historizmusra valló megjelenése utal a késői keletkezésre, hanem 1866-ban való készülését lát-

szik megerősíteni az is, hogy a szigetvári hősi küzdelem 300 éves fordulója, a megemlékezés aktualizáló ereje, magas hőfokon állította az eseményt a nemzet érdeklődésének előterébe.

Az amerikai Zrínyi-díszbuzogány előállító mestereit Politzer és Böhm személyében, készítési helyét pedig bécsi aranyműves műhelyükben jelölhetjük meg. Meghatározásunk bizonyosnak vehető. Fennmaradt ugyanis egy másik díszbuzogány, amelyet hiteles, írásos, korabeli bizonyítékok szerint a fent említett két osztrák mester készített az 1867-es kiegyezéskor. Tudjuk tehát a műhely és a mesterek nevét. A két buzogány analóg darabok.

A Zrínyi-buzogány, valamint a most a Magyar Nemzeti Múzeumban levő Ferenc József-féle buzogány felépítése rokon. A nyelvek végein levő kengyeles fülek, a fej alatti nyakrész ördöghermás díszei erős hasonlóságot mutatnak.



6. Zrínyi Miklós szigetvári várvédő hős búcsúja feleségétől és kisfiától

Mindkét buzogány gömbös fejét pazar bőségben lepi, borítja el a zománcos boglárkákából és ékkövekből összeállított díszítmény. De ezek már nem a régi magyar zománcművészet XVI. és XVII. századi fényes korszakában, az egykori művészet ragyogásában születtek. A XIX. század hatvanas éveiben történt utánköltés a régiek frissességét, színpompáját, hamvát nem éri utol. A két buzogány bogláros díszei — a hajdani magyar zománcművészet egykori nagy alkotásaival összehasonlítva — tartalom nélküli kései árnyak csupán.

Amíg a Zrínyi-buzogány a szabadságát vesztett nemzet elnyomatás alatti korszakában lelkesítő, múltra emlékeztető és vigaszul szolgáló műtárgynak készült,

addig a Ferenc József-féle buzogány már a közeli szebb jövőt, megbékélést, az örömteli életet ígéri. E két hangulati és érzésbeli tartalom különbségének ellenére mégis szoros a kapcsolat közöttük. A felépítés, a díszítés szelleme csaknem azonos.

Zrínyi Miklós Amerikában őrzött emlékbuzogánya nem a régi magyar századok alkotása, hanem az amerikaiak által feltételezett készítési idő után három, illetve két évszázaddal később készült mű. Nem is magyar mesterek készítették, nem a magyar művészet esztétikai erényei tükröződnek rajta. Nem illeszkedik a magyar ősi buzogányok hagyományos formavilágába: a magyar nemzeti felbuzdulást anyagilag kiaknázó külföldi mesterkedések, a giccsek egyike.

Pedig készítői szemmel láthatólag a magyar ötvösség történetileg kiformalódott művészeti hagyományaiból, díszítményeiből és a régi gyökerekből akarták sarjztatni az új hajtást. Ez a törekvésük azonban tartalmatlan ismétlődést, hideg reprodukálást eredményezett.

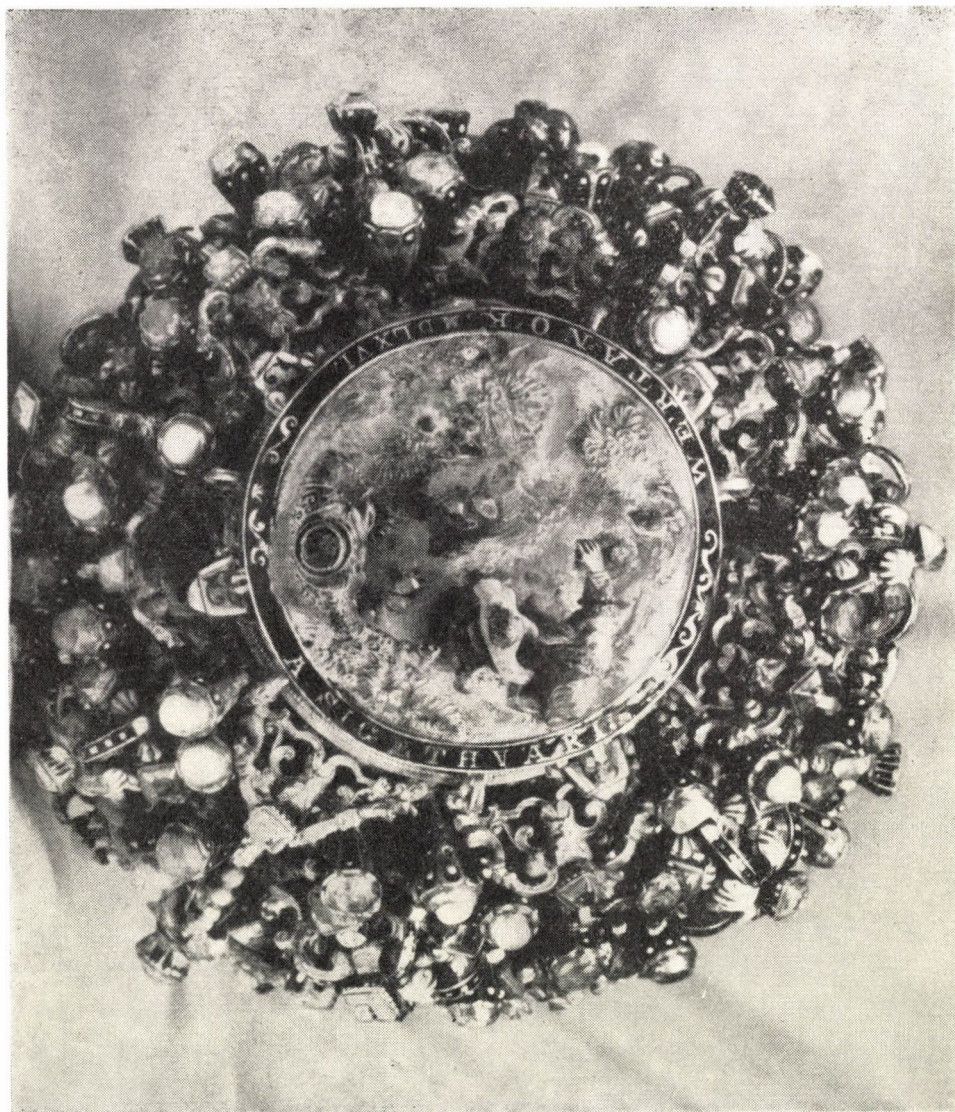
Noha mindkét buzogányt a hagyományos rendszer szerint iparkodtak megcsinálni, nem jutottak kielégítő eredményre. Korszerűtlen, csupán pseudo hatásokat értek el. A rég nagy ötvösök, az úttörő alkotók érzelm- és gondolatvilágát nem sikerült a rutinos formákba súríteni.

A XIX. század derekán és második felében az ötvösségben is megmutatkozik a törekvés a hagyományos és

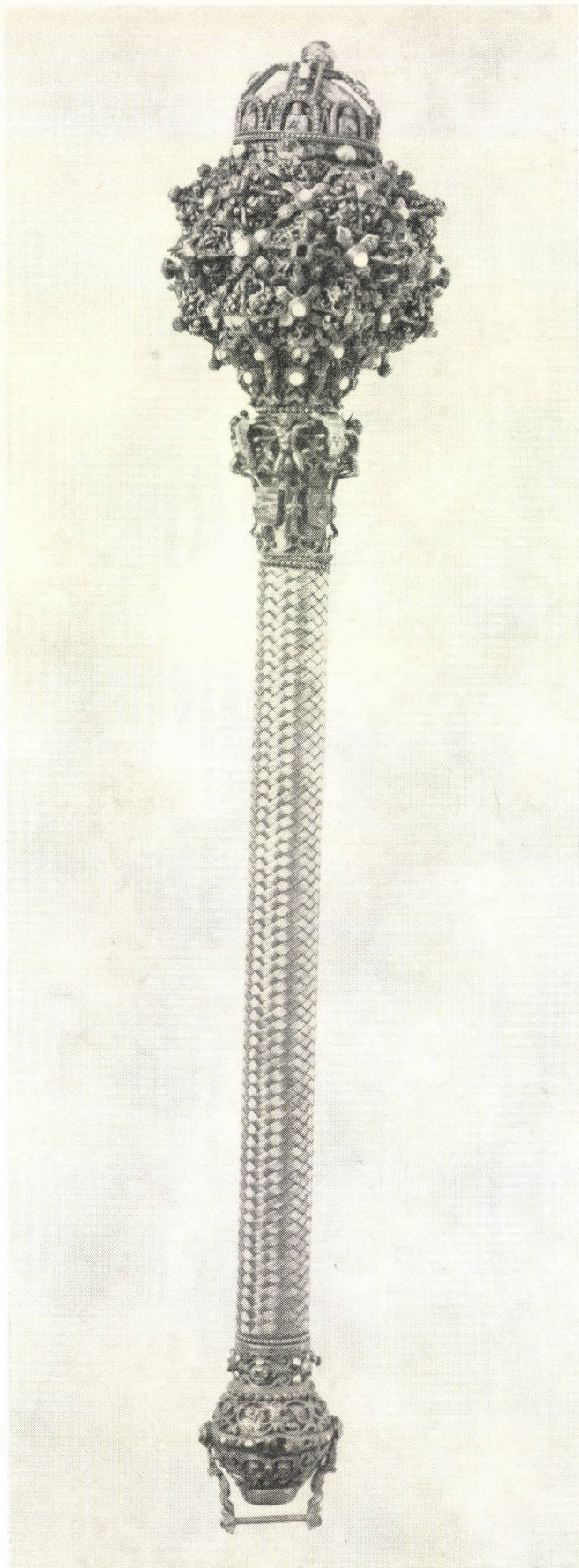
az új, a jellegzetesen magyar és a nemzetközi vonások magasrendű szintézisbe való összehozása és összefoglalása iránt. Politzer és Böhm munkáiról — a Ferenc József-féle és a Zrínyi-emlékbuzogányról egyaránt — leolvasható, hogy nem az ötvösség megváltozott feladatainak művészi felismeréséből erednek. Nem a művészet magasabb szintre emelésének szándéka szülte őket. Nem is azokat a megoldásokat választották készítésükhöz, amelyek a továbbhaladást szolgálták volna.

A XIX. század közepén az 1848/1849-es szabadságharc, majd ezt követőleg Kossuth Lajos külföldi emigrációja, az olasz egység kivívásában nyújtott hősi magyar segítség újra és újra felkeltették és szinte állandóan napirenden tartották a magyar nép iránti érdeklődését.

Madarász Viktor, Székely Bertalan — és velük együtt számos más festőnk — művészetük igaz értékeivel, tudatosan törekedtek arra, hogy a külföldi művészet fejlődésével és az eseményekkel lépést tartva, korszerű művészi eszközökkel mutassanak rá a magyar nép tragédiájára, ugyanakkor, az ötvösség területén — például Politzer és Böhm — üzleti érdekeket szolgáló látványossággá alacsonyított ötvösművekkel használták ki a helyzetet. Agyonzsúfolt, úgynevezett „magas színvonalon tartott” művekkel szolgálták a külföldnek a magyarság felé irányuló rokonszenv megnyilvánulását és érdeklődését. Az utat — íme — még magához az uralkodóhoz is meg-



7. A Zrínyi-emlékbuzogány feje



találták s anyagi számításai is — úgy látszik — beváltak. Agyoncomázott, látványos buzogányai csak egy bizonyos fokú technikai gyakorlottságot tükröznek, képzett iparost, aki megtanulta a szakmát.

Ősi, ragyogó ötvösművészetünkről, nemzeti történelmünk múltjának fájó és dicső tetteiről — a magyarság lelkiületétől idegen nyelvű és ízlésű — álműtárgyakat készítettek. Sok évszázados, csodálatos nemzeti művészetünk remekait lejáratták s az efféle ostromba művekkel megtevesztették a nagyvilágot.

A romantikának és a historizmusnak ezeket a termékeit mai szemmel egyébként is anyagszerűtlennek, formájukban és rendeltetésükben egyaránt eltévesztett készítményeknek érezzük.

Zrínyi Miklós tengerentúlon őrzött diszbuzogányának hamis és csalóka illúziója annak a tévedésnek az alapján szövődött, hogy Amerikában a tulajdonos, a közvetítő és a szakértők nem ismerték föl, nem érezték meg ennek az eredetinek vélt műtárgynak a múlt századi hibrid születését, hanem túlbuzgóságukban elkápráztatva, két-három évszázaddal régebbinek vélték azt.

A New York-i buzogány fején látható plasztikus jelenet Zrínyinek feleségétől és kis fiától való búcsúzását ábrázolja, annak a korabeli metszetnek nyomán, amelyet Mathias Zündt nürnbergi rézmetsző a szigetvári tragédia évében, vagy a rákövetkező 1567. évben hozott nyilvánosságra.

A Ferenc József- és Zrínyi-féle két buzogány — illetőleg, ahogy másképp is nevezik: jogar — közül a Zrínyié készülhetett előbb. Nemcsak abból lehet erre következtetni, hogy Zrínyi halálának 300 éves évfordulója egy évvel előbb volt, mint a kiegyezés, hanem egy szerkezeti hiba is utal erre. A Zrínyi-féle buzogány nyelének ugyanis nincs megmarkolási lehetősége. A teljesen spirális nyelen legalább egy maroknyi részt simára kellett volna kiképezni, hogy a nehéz bot jól, biztonságosan marokra vehető legyen. A későbbi Ferenc József-buzogány készítésekor nyilván észrevehették a hibát és a nyelet fonott fémsodronyszövevvel borították. Ígyképp a buzogány, nagyobb súlya ellenére is, biztonsággal vehető kézbe, mert van fogó helye, stabilan markolható.

Nemcsak a történeti eseményekkel kapcsolatos évfordulók és emlékezések szolgáltak alkalmul ilyen ötvösségi aberrációk születésének, hanem kedvezett ennek az a korlátlás is. Hiszen Makart korszakában vagyunk. Hiába sorakoztatták fel a magyar múlt ragyogó kincseit és alkotásait az 1884-es régi ötvösművészeti kiállításon. A kor ízlésével szemben ez sem tudott segíteni. A múlt jó példáinak át nem élt, meg nem értett felújításai, az ötvösmotívumok szeszélyes alkalmazásai előtt tág teret nyitott a milleniumi önkábitó lelkesedés hamis mámora.

A buzogány fején levő rossz magyarsággal készült köriratból arra lehet következtetni, hogy készítői nem is számítottak az ötvöstárgy magyar területen való értékesítésére. A Zrínyiek nemcsak a magyar, hanem a horvát történelemnek is kimagasló, becsült férfiai. Lehetséges tehát az is, hogy ezt a buzogányt a család horvátországi ágából leszármazottak között próbálták értékesíteni. De elképzelhető, hogy a cseh arisztokrácia köreire is gondoltak.

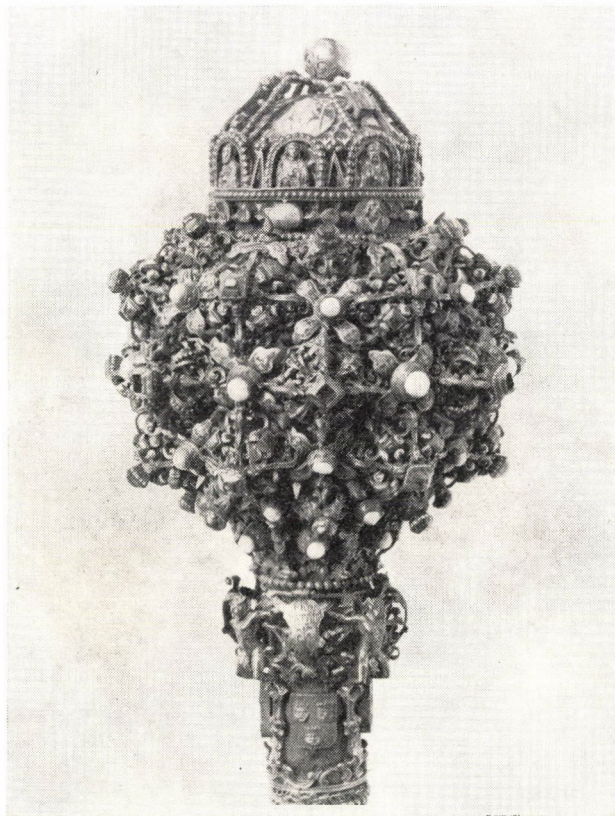
Zrínyi második felesége, akitől a buzogány fején látható jelenetben búcsúzik, a csehországi Rosenberg Éva grófnővel, a kis fiúcska pedig közös gyermekükkel, Jánoskával azonos. Az özvegynek fiával sikerült a szigetvári katasztrófát követő időkben csehországi szülőföldjére visszaköltözni. A leszármazottak nélkül elhunyt Zrínyi Jánost ott temették el, a Felső-Moldva mellett, a hohenfurti ciszterciták templomában. A cseh arisztokrácia egy része tehát rokonságban állt a Zrínyiekkel. Nem lehetetlen, hogy a most Amerikában levő Zrínyi-emlékbuzogány készítésekor ezt is figyelembe és számításba vették az anyagi értékesítés miatt.

A New York-i buzogányról nem tételezhető fel, hogy a millenniumot megelőző időszakban, a romantikus korban dolgozó magyar ötvösök egyikének a műve; Wiesinger

8. Ferenc József diszbuzogánya

Mórnak vagy ilyesfajta valakinek az alkotása, mert a vele legszorosabb rokonságot, sok azonosságot mutató Ferenc József-féle buzogányról már 1868. november 19-én pontosan beírták a Magyar Nemzeti Múzeum leltárkönyvébe, hogy az Politzer és Böhm bécsi aranyművesek által régi modorban készített mű.

Az 1867-es koronázáson a főurak kezében látott sok régi buzogány — amely a családi kincsesládák, a kastélyok és udvarházak mélyéből került elő, s ott ragyogott az ünnepségek, ceremóniák során — felkeltette az érdeklődést a rendkívül dekoratív buzogányok iránt.



9. A Ferenc József-féle díszbuzogány feje

Sokszor még az eredeti, ősi buzogányok számos darabján is azt látjuk, hogy a bogláros díszek részben régi övekről valók. A modern készítmények jó részéhez is ezek a másodlagosan felhasznált ékszer- és boglárdarabkák szolgáltak előképkül.

Feltűnő — és a Politzer–Böhm cégtől való közös származás egyik fontos bizonyítéka még az is —, hogy a New York-i és a Ferenc József-féle díszbuzogányok nyeleinek a végén egyaránt megtaláljuk a kengyeles fület, viszont a XV–XVII. század régi emlékegyéből sem látunk ehhez

hasonlót. A hiteles régi emlékeken sem találjuk meg a kengyelkiképzés analógiáját.

Úgy értesültünk,²¹ hogy a bécsi tudományegyetem „Institut für Österreichische Geschichtsforschung” szemináriumában dolgozó Christine Thomas, a bécsi egykori császári kincstár („Weltliche Schatzkammer”) XIX. századi részének feldolgozása során, a császár által vásárolt műtárgyak aktáinak átnézése közben megtalálta azt az iratot, amelyben „Politzer és Böhm in Pest Firma” 1868 szeptember elején a császárnak egy Pusikan-t kínál megvételre. Ferenc József három udvari ékszerészével (Resch, Rothe és Köckerl) vizsgálta és becsülte meg a felajánlott tárgyat. Egymástól teljesen függetlenül mindhárman egybehangoztak azt vélik, hogy történeti érték nélküli utánzatról van szó csupán („nur um eine Imitationsarbeit ohne historischen Werk handelt”) és ezért a műtárgyat Resch csupán 1200, Rothe 1600-ra, Köckerl 1000 forintba becsülte.

E megítélés ellenére a császár az objektumot „von der Pester Firma” 3000 forintért („damit soll der Materialwerk abgegeben sein”) megvásárolta és a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozta.

A császári vétel döntési napja a schatzkammeri akta szerint: 1868. december 16.

Érdekes, hogy a vételt megelőzően a műtárgy az uralkodó ajándékaiként már a Magyar Nemzeti Múzeumban volt. Erről a leltárkönyv bejegyzése a következőképpen tanúskodik:

„1868. Leltári szám 118. November 19.

Politzer és Böhm bécsi aranyművesek által régi modorban készített, dúsan aranyozott ezüst buzogány, melynek különféle színű zománcal, számos gyöngyökkel és drágakövekkel körül ékesített feje fölött Magyarország koronája díszlik és fonatszerűen ékesített nyelének felső végét a birodalmi címerek körzik, míg alsó vége gyöngyökkel és drágakövekkel van kirakva.

Ő császári s apostoli királyi Felsége I. Ferencz József ajándéka.”

A műtárgy múzeumi jelenlegi leltári száma: 54.1956. Leírását tartalmazó kartonjának a szövege:

„Buzogány, nagyméretű gömbfejjel, teljesen beborítva aranyozott ezüst boglárokkal, négyszírmű festettzománc boglárokkal. Tetején a magyar korona, nyakánál ördög-alakok által tartott címerpaizsok: PRO REGE, PRO FIDE, PRO PATRIA, PRO DEO szöveg, alább Horvát, Dalmácia, Erdély, Zára címerpaizsa, nyele aranyozott ezüst huzallal szövés-szerűen borított, alján gömbalakú áttört művű hálóval körülvéve, kövekkel kirakott gyűrűvel és egyenes fülel. Pesti ötvösök ajándéka Ferenc Józsefnek.”²²

A New York-i Zrínyi-buzogány és a Magyar Nemzeti Múzeum Ferenc József-díszbuzogánya — ez a két különleges ötvösmű — felépítésben, rendszerben, a kengyeles fülekkel, a gombbal, a nyakat díszítő hermákkal annyira rokon, hogy kétségtelenül egy korból származók, egy és ugyanazon műhelyben készült. A Ferenc József-féle buzogányon a hermák között feliratos kartusok vannak, ezek alatt a leveles díszek olyanok, aminek az amerikai ötvösművön látunk. A hermák közeiben az amerikai darabon a leveles ékítmények szabadon maradtak, mivel feliratos kartusos díszek alkalmazása felesleges lett volna.

Mihalik Sándor

JEGYZETEK

¹ Amerikába való kerülésének alkalmából részletesen ismertette Margaret B. Freeman, a „The Metropolitan Museum of Art” 1963 júniusában megjelent „Bulletin”-jében „A Shrine for a Queen” című dolgozatában. A magunk részéről a „Questions concerning the altar of the Hungarian Queen Elizabeth” című tanulmányunkban kíséreltük meg egyes problémái tisztázását az „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” 1964. évi, X. kötetében.

² A külföldi szakirodalom is hírt adott róla. Alfred Jones: The Old Silver of the American Churches. (Privately Printed for the National Society of Colonial Dames of Amerika at the Arden Press Latchworth England, MDCCCXIII), a LXXI. és 84–85. oldalon, valamint a XXXI. képes táblán.

³ The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Exhibition Commemorating the Five Hundredth Anniversary of the Birth of King Matthias.

⁴ A tárgyalásokról feljegyzések, a kehely akkori megvizsgálásáról szakvélemény, bárminő írás sajnálatosan nem készült. A részleteket csupán az ügy lebonyolításában részt vett Höllrigl József egykori múzeumi igazgatónak az 1948. év folyamán közölt szóbeli tájékoztatása révén ismerjük.

⁵ A Magyar Történeti Ötvösműkiállítás Lajstroma. Budapest, 1884. 34. lap. (Akkor gróf Erdődy Ferenc tulajdonában volt a kehely, most a Magyar Nemzeti Múzeumé.)

⁶ Csergheő Géza: Családi címerek régi hazai ötvösműveken.

Archaeologiai Értesítő III (1888). 139. lap, 9. ábra és 136. oldal.

⁷ Gerevich László: Főzépkori budai kelyhek. Budapest Régiségei, XIV. Évfolyam (1945). 353–354. lap, és a 355. oldalon levő kép.

⁸ Morgan Memorial, Wadsworth Athenaeum, Hartford, Conn. Exhibition: The Life of Christ. (Catalogue; No 118.)

⁹ A Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatósági irattára: 184/1948. szám.

¹⁰ Nyilatkozatát alaposan félreérthették, mert a jelen sorok írójához ez idő tájban intézett levelében megírja, hogy ilyen értelmű nyilatkozatot soha senkinek nem tett. A magunk részéről is kétségesnek tartjuk, hogy ekkorákat tévedett volna.

¹¹ Főigazgatósági irattár: 184/1948. Főig. szám.

¹² Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio „Mediaeval Art., 12 th to 16th Centuries” 1948. december 1-ről 1949. január 31-ig.

¹³ Seattle Art Museum, Seattle Washington „Early Christian and Mediaeval Art”. 1949 februárjában.

¹⁴ The Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio. The Gothic North Vol. XX. No 1 (No 63). 1949 október–(november).

¹⁵ The Albright Art Gallery, Buffalo, New York. „Religious Textiles”, 1949. december 10–30. (?)

¹⁶ Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. „Minor Arts of Northern Europe, XV. and XVI. Centuries”. Catalogue No 1., 1955. október 21–november 11.

¹⁷ Főigazgatósági irattár: 863-01-132/1960.

¹⁸ Gerevich L.: Uo.

¹⁹ New York, 225 Westh 86th Street.

²⁰ Liebert ajánlati műtárgyleírását és az amerikai Zrinyi-buzogányra vonatkozó irományokat lásd: A Magyar Nemzeti Múzeum Újkori osztálya irattárában (863-01-9) 1963. Htg. szám).

²¹ Dr. Kalmár János nyugalmazott múzeumi dolgozó kartársunktól, a Magyar Nemzeti Múzeum Hadtörténeti Osztályának egykori vezetőjétől.

²² Mivel a Politzer és Böhm céget a császári akták pestinek, a magyar nemzeti múzeumi leltárkönyvek pedig bécsieknek tüntetik fel, a kérdés tisztázása érdekében további adatok szíves közlését kértük Bécsből Chr. Thomas kartársnótól. Választ még nem sikerült kapnunk.

Nagyigmánd Komárom megyei községben, a református egyház edényeinek vizsgálata során figyeltünk fel a Pétsvárady (Pécsvárady, Pécsvárad stb.) névre. A Pétsvárady ötvöscsalád neve nem ismeretlen a szakirodalomban, de munkásságának konkrét emlékeiről nem találunk adatokat. A család leányágon ma is él.¹

Kezdjük azzal, amit maguk az emlékek mondanak. Két nagyon szép úrasztal serleget őriz a nagyigmándi református egyház. Mikor az 1934. évi Országos Református Kiállításon bemutatásra kerültek, megállapítást nyert, hogy mindkettő magyar munka.² A két darab annyira rokon, hogy nyilvánvalóan egyikük a másiknak hatása alatt készült. Talpaik hatkaréjosak, a szélükön trébelt növény motívumos díszítménysáv, domináló kagyló-elemekkel a karéjok indításaiban. Fölöttük hatkaréjos lezárásból felmenő sima szár. A szárvégződés kissé eltérőek. Mindkét kehelynek jellegzetes, dísztelen balusztéres nódusza van. Áttört fehérézüst kuppakosaraik ornamentikája egyiken levélindás, másikon növényindás és kagylós.

Az egyik úrasztal serleg két évszámot visel (1. kép). Felírata a talpperem belsejében: „E Pohár a N(agy) Igmándi Helv.(etica) Conf.(ession) Levő Eklesiae készített Anno 1679. Meg újított N(emzetes) Pétsvárad Samuel u(r) Által T.(iszteletes) Hevesi Samuel U(r) Predik.(átorságában) Anno. 1753.” Magassága 20,5 cm, talpátmérője 13 cm. Jegyei a talpperem külső oldalán: pajzsban PS és a komáromi próbajegy. Kőszeghy Felmér nem oldotta fel a monogramot.³ Ugyancsak PS monogramot és komáromi próbajegyet találunk a Pest megyei pátyi úrasztal serlegen 1668-ból, a Komárom megyei környei kenyérszító tányéron 1678-ból, a Pest megyei monori úrasztal serlegen a XVII. sz. második feléből és a nagymarosi úrasztal serlegen 1680 körüli időből. A monori, nagymarosi és pátyi úrasztal serlegek sem egymással, sem a később készült nagyigmándi úrasztal serlegekkel nem mutatnak hasonlóságot.⁴ A környei kenyérszító tányér nem nyújt összehasonlítási alapot. Felírataik sem árulnak el semmit készítőjükről, így igen fogas kérdés elé állítják a kutatót. Kétségtelenül komáromi magyar munkák PS monogramos mester kezéből. Nem ismerjük I. Pétsvárady Sámuel munkásságát és azt sem tudjuk, élt-e Komáromban a XVII. század végén más PS monogramos ötvös?

Az említett nagyigmándi úrasztal serlegről azt írja az 1934. évi Országos Református Kiállítás idézett kéziratos lajstroma: „1679-es ötvösmű anyagából készült.” A XVII. századi művet azonban nem olvastották be teljes egészében. Ha kézbe vesszük az úrasztal serleget és belemézzük tölcésérszárába, látjuk a szegecselt összeillesztést a nódusz alatt, ahol egy szűkebb keresztmetszetű felső részt csúsztattak a szár tágabb alsó részébe. A nóduszt fordítva rakták vissza. Mármost az a kérdés, mi maradt meg az 1679-ben készült munkából? Talán a nódusz és a kupa – kosár nélkül –, amely arányaiban kissé nyomottabb a másik, 1732-ben készült úrasztal kuppájánál? Nem könnyű itt választ adni, mert a díszítőformák XVIII. századiak, de bennük él a XVII. század hagyománya is. A trébelt talpat és a kuppakosár ornamentikáját mindenesetre a megújítást végző ötvösnek kell tulajdo-

nítanunk, kinek névbetűit ott látjuk a talp peremén. Az úrasztal serleg talpának erőteljesen mélyített kagyló-motívumai között tulipán formát rajzoló szalagfonatok kanyarognak. A kuppakosár áttört, kissé merev és lapos indái között is a kagylómotívum uralkodik, a díszítést levélsoros párta zárja le.

A másik úrasztal serleg talán még szebb munka (2. kép). Trébelt hatkaréjos talpán a karéjok indításaiban elhelyezett kagylók valamivel kisebbek, mint az előbbi serlegen levők. Közöttük szőlő-, gránátalma-, körte- és tulipánmotívumok váltakoznak. A talp felső végén hatoldalas rátét van, áttört kuppakosarán levélindás dísz. Jellegzetes motívuma az akantuszról képzett reneszánsz



1. Nagyigmánd. Református templom. Úrasztal-serleg. 1679, 1753



2. Nagyigmánd, Református templom. Úrasztal-serleg.
1732

eredetű tulipán. Magassága 20,5 cm, talpátmérője 13,5 cm. Ötvösjegyet nem sikerült rajta felfedezni. Körirata a talpperem belsejében: „EZ POHARAT AZ IGMÁNDI RE. (FORMATA) SZ. EKKLESIANAK AZ URASZTA (L) RA AO. 1732. NEMZETES PÉCSVÁRADI SÁMUEL NAGY MIHÁLY CSEJTEI JÁNOS BODAI MIHÁLY URAIMÉK CSINÁLTÁK.”

Láthatóan ez az 1732-ben készült serleg volt mintaképe az 1753. megújítási évszámot viselő úrasztal serlegnek. Mindkét darab szerkezete pedig talán az egykori, 1679-ben készült ötvösmű emléket őrzi.

A Pécsvárady család munkásságának későbbi emlékei az önművesség köréből valók, a nagyigmándi és a neszemlyi református egyházak birtokában. (Eddigi tudomásom szerint.) Időrendben első egy szokványos alakú ónkupa, melynek oldalán vésett koszorúban a következő feliratot olvashatjuk: „Nemes és Nemzetes Takáts István Uram Készítette e Kannát a N(agy) Igmándi Helv. (etica) Conf. (ession) lévő Ekklesiának az Úrnak asztalára Tiszteletes Hevesy Sámuel Uram Predikatorságában Anno 1768. Sculpsit Junior Samuel Pécsvárady.” Magassága 30 cm, talpátmérője 14,5 cm. Jegye a fenék belsejében: kopott, koronás, rozettás próbajegy, 1755. évszámmal. Sajnos, a magyar ónjegyek gyűjtése mindaddig csak töredékesen került kiadásra, Csányi Károly felvételezései nyomán.⁵ Hasonló, de nem azonos jegyeket találunk Komárom megye más református templomi edényein is. Az osztrák ónjegyek között is akadnak hasonlóak. Nem lehetetlen, hogy a komáromi önműves céli próbajegye áll előttiünk, de a forma annyira tipikus, hogy feltevéseket sem enged meg.

Az időrendben következő emlék egy ón kenyérosztótál. Ovális, hullámos peremű, köriratát kis virágdisz cifrázza. A szöveg: „N(EMES) ÉS NEMZETES TAKÁTS JÁNOS URAM KÉSZÍTETTE E TÁLAT A N.(AGY) IGMÁNDI HELV. (ETICA) CONF. (ESSION) LÉVŐ EKKLESIABAN AZ URNAK ASZTALÁRA TISZTELETES T. HEVESY SÁMUEL PREDIKATORSÁGÁBAN ANNO 1770. MELLYET EMLÉKEZETNEK OKÁÉRT FELMETZET IFFJU PÉTSVÁRADY SÁMUEL DIE 7 MAJI.” Mérete 36×27 cm. — Harmadiknak egy ón keresztelőlál látható a nagyigmándi egyház birtokában. Ovális, négy golyón áll. Virágdiszes körirata a peremén: „N.(EMES) ÉS NEMZETES VITÉZLŐ SZOKOLAI ISTVÁN URAM TSINÁLTATTA E KERESZTELŐ EDÉNYT A N.(AGY) IGMÁNDI HELV. (ETICA) C. (ONFESSION) LÉVŐ EKKLESIAK SZÁMÁRA T. (ISZTELETES) IFFJU HEVESY SÁMUEL URAM PRÉDIKATORSÁGÁBA MELLYET FELMETZTETT IFFJU PÉTSVÁRADY SÁMUEL URAM ANNO 1774. ESZTENDŐBEN.” Mérete 43×31 cm. Jegy egyik óntálon sem található. A feliratok szövege arra mutat, hogy csak a gravírozás volt ifj. Pécsvárady Sámuel munkája. Mai szóhasználatunk értelmében szokatlan, hogy egy embert 50 éves kora táján még „iffjúnak, juniornak” neveznek, holott atyja már nem élt.

Negyediknek egy ónkupát találunk Neszmélyen. Hengeres testén elől a nyolcsoros felirat:

„Készítette E Kannat Szomodon Lakoza Borsos Péter Uram a Neszmelyi Ref(orma)ta: Sz(ent) Ekklesia Számára. Tiszteletes T. Beretzkai Mártony Uram Predikatorságában Anno 1775-ben. Metzette N(emes) és Nemz. (etes) Pécsvárady Samuel Eötvös Komár(om).” Magassága 23 cm (3. kép). Miután fedelének belsejében és oldalán eltérő jegyek láthatók, ez megerősíti azt a feltevést, hogy ifj. Pécsvárady Sámuel csak a gravírozást végezte. Egyébként a felsorolt emlékek közül ez az egyetlen, ahol ötvösnek nevezi magát.

E tárgyi emlékek bemutatása után térhetünk rá a mesterkérdés vizsgálatára. A XVIII. század elején élt magyar ötvösökre vonatkozó adatokat elsőnek Tagányi Károly gyűjtötte össze. 1720-ból fennmaradt „Samuel Pécsváradi nobilis aurifaber” neve Komáromban.⁶ Dr. Illésy János az 1732. évi összeírás adatait tette közzé 1904-ben. 1732-ben négy ötvös élt Révkomáromban. Közöttük „Pécsváradi Sámuel” helybeli születésű mester, ki atyjától P. Sámueltól tanult. „Öregsége miatt már nem dolgozhatik.”⁷ Adva van tehát I. Pécsváradi Sámuel, kiről csak annyit tudunk, hogy ötvös volt, az 1720-ban és 1732-ben említett Sámuelnek az édesatyja és egyúttal a tanítómestere is. Utóbbi 1732-ben már öreg, munkaképtelen. Ebből következtethető, hogy az 1720-ban működött „nobilis aurifaber” ugyanez a II. Sámuel, nem pedig az atyja.

1718-ban egy Pécsvárady Sámuel és fia címerlevelet kaptak.⁸ Nagy Iván és Kempelen Béla családtörténeti munkáiból nem derül ki, hogy ötvösökről van szó. Az 1754–55. évi országos nemesi összeírásokról Komáromban élnek Pécsvárady Sámuel és József.⁹ A vitézi jellegű címerkép arra engedne következtetni, hogy nem ötvöscsaládról van szó, bár a kardot tartó kar annyira elterjedt ábrázolás, hogy magában nem teszi kétséggé a címer tulajdonosának ötvös voltát. Tekintettel a keresztnevek azonosságára is, nehezen képzelhető el, hogy még egy, szintén Pécsvárady nevű nemesi család élt ugyanekkor Komáromban, melyben ugyancsak a Sámuel keresztnév öröklődött.

Ezek után nézzük meg, mit mondanak az eddig ismeretlen, kiadatlan források. A Pécsvárady család leányági rokonsága több XVII–XVIII. századi levelet őríz, rokon és ismerős birtokos nemesektől. A levelek birtokügyekkel foglalkoznak. Van egy leszármazási táblázat is, melyben öt Pécsvárady Sámuel szerepel, de tárgyunk szempontjából csak az első három érdekes.¹⁰ Időrendben első egy 1681-ben írt levél „Nemzetes és Vitézlő Pécsváradi Eötvös Samuel”-nek Komáromba. A következőt 1692-ben kapta „Eötvös Samuel” Révkomáromban. Egy 1696-ban írt, erősen elmosódott levélén csak „Vitézlő Ötvös” vehető ki. 1698-ban Sándor Menyhért bajnai földesúr két levelet írt „Nemes Pécsváradi (Pécsvárady) Eötvös Samuelnek”

Komáromba. Mintegy 20 éves időközből nem maradt fenn levelezés. A következő levél 1716-ban kelt, az egyik „Nemes Pétsvárad Samuel Eötvös Uramnak” szól „Comaromba”. A másikat „Nemzetes és Vitézlő Pecs Varady Samuel Uramnak” küldi „Rév Komáromba” Omassa Mária. 1717-ből egy hitelesített írat maradt fenn, melyet a compossessorok kérelmére „Mi aláb megh írt Birák” adtak ki Szentmihály és Kisigmánd praediumok tárgyában. Ebben „Pécs Várady Ötvös Samuel és Nemes Gyurakovics Ötvös Mihály” nevei szerepelnek más birtokosok mellett. 1725-ben Ghicz Imre írt levelet „Nemes Nemzetes és Vitézlő Péts Várady Samuel Eö Kegyelme-nek” Komáromba. Ugyanebben az évben Mészáros Mihály írt „Ötvös Sámuel Uramnak” Komáromba és Sándor Menyhért Bajnáról „Nemzetes és Vitézlő Péts Várady Eötvös Sámuel és Csejtey János Uraméknak nékem jó akaro Sógor Uraméknak” Kisigmándra. A komáromi család ekkor tehát már birtokos volt Kisigmádon. 1728-ból két levél is maradt fenn, mindkettőt Mészáros Mihály írta „Nemzetes és Vitézlő Péts Várady Sámuel”, illetve „Ötvös Sámuel Uramnak” Révkomáromba.

Mindegyik levélből látjuk, hogy a nemes Pétsvárad család tagjai ötvösök voltak. I. Sámuel felesége Várady Anna volt, a fiágon kihalt bajnai Both család leányágából. A mester születési éve ismeretlen. Latin nyelvű ötvösmesteri oklevele 1945-ben, a háború okozta tűzvészben, a kisigmándi Pétsvárady kúriában elpusztult.¹¹ Sámuel, ki az 1680–90-es években ötvösmester, feltehetően a század első felében született. A Tagányi Károly gyűjtésében 1720-ban szereplő nemes ötvösmester valószínűleg már a fia, II. Sámuel, aki – mint Illésy János írja – 1732-ben öregsége miatt már nem dolgozhatik. Az 1720-as évekből származó levelek nyilván neki szólnak. II. Sámuel felesége Adamovich Zsuzsanna volt. Gyermekei: Sára (Vörös Pálné), Lília (Baksay Istvánné) és Sámuel. A családi hagyomány szerint II. Sámuel volt az, aki 1718. március 20-án III. Károlytól címereslevelet kapott. Az említett iratokból kitűnik, hogy a Pétsvárady család a XVII. század végén már nemes volt. Így 1718-ban csak a nemesség megújításáról, új címer adományozásáról lehet szó. A Pétsvárady család régebbi nemességének bizony-sága rokoncsaládok levéltáraiban is megtalálható.¹² Az el-szegényedett birtokosok nem egy esetben megélhetésük megkönnyítése végett tanultak mesterséget.

Feltehető, hogy az 1732-ben adományozott úrasztal serleg az idős II. Sámuel terve nyomán készült, bár neve az adományozók között szerepel, más helyi birtokos társaival együtt. A szakmai hiúság talán nem engedte volna meg, hogy idegen ötvös tervéhez folyamodjék, mikor ő maga is mester volt. Az úrasztal serlegén nincs ötvösjegye. Ezzel szemben a második, formailag az előző ötvösművet követő darab PS monogrammal és a komá-romi próbajeggyel jelzett. „Meg újítatt N(emes) Péts-várady Sámuel u(r) Által . . . Anno 1753.” A megújítást III. Pétsvárady Sámuel munkájának tekinthetjük, miután II. Sámuel már 1732-ben is öreg volt és 1750-ben meghalt. A nagyigmándi református egyházközség halotti anyakönyvében a következő bejegyzés olvasható: „Anno 1750. 27. April. Idősbik Pétsváradí Ötvös Samuel Ur, maguk éneklették és temették.”¹³ Életkoráról nem esik szó.

III. Pétsvárady Sámuelről már több adat maradt fenn. 1719-ben született. A halotti anyakönyvből tudjuk meg születési évét is. „Anno 1790. Dies: 12-a Octob. Nomen:



3. Neszmély. Református templom. Önkupa, 1775

Nemes Idősb) Pétsvárad Samuel Aetas: 71. Sepultura: (tanítással).¹⁴ Első felesége Baký Erzsébet, kivel 1742-ben kötött házasságot, a második Pálffy Katalin, akit 1752-ben vett feleségül.¹⁵ Az első bejegyzésnél a völe-gényt Ifjú Petsvaradi Samuelnek írták.

III. Sámuel munkásságának, mint láttuk, több emléke maradt, bár neve az 1788-ban ismeretes 6 komáromi ötvös között nem szerepel.¹⁶ Nevével csak az ónedények gravírozását hitelesítette, de a nagyigmándi úrasztal serleg megújítását feltételesen neki tulajdoníthatjuk.

I. Sámuel munkásságát, ki családjában az első nyil-vántartott ötvös volt, nem ismerjük. A Pest megyében talált, PS monogrammal jelzett komáromi ötvösmunkák talán az ő munkái, de ez csak feltevés. Mindössze annyit tudunk róla, hogy tekintélyes nemesember volt. II. Sámuelnek hiteles munkája nem maradt fenn. Hosszú életé-ből csak halálozási éve ismeretes. Fiának, III. Sámuelnek életéről és munkásságáról már többet tudunk. Termé-szetesen megváltozna az egész családról kialakult kép, ha eddig ismeretlen, kétségtelenül hiteles munkáik buk-kannának elő. Kár, hogy három generáció működése után megszakadt a mesterség átöröklése és a Pétsvárady utódok között nem találunk több ötvöst.

Rozványiné Tombor Ilona

JEGYZETEK

¹ A családörténeti adatokért Teleky-Vámosy Árpádnak, a budapesti Agrártudományi Egyetem adjunktusának és Tapsonyi Sándor nagyigmándi református lelkésznek mondok köszönetet.

² Az Országos Református Kiállítás lajstroma. 1934. Ráday-lvt. K. O. 287/I.

³ Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek. Bp. 1936. 1042.

⁴ Pest megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső. I. köt. Bp. 1958. 445, 528, 590. kép. (Magyarország műemléki topográfiája. V.)

⁵ Hintze, Erwin: Süddeutsche Zinngiesser. Leipzig, 1931. 415–428. 1. (Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken. Bd. VII.)

⁶ Tagányi Károly: XVIII. sz. elején Magyarország városaiban élő aurifaberekrol, ötvösökröl. OSZK kéziratára Fol. Hung. 1541.

⁷ Illésy János: Magyarországi ötvösök 1732-ben. Arch. Ért. 1904. 387. o.

⁸ Nagy Iván: Magyarország családai . . . 9. köt. Pest, 1862. 189. o. – Kempelen Béla: Magyar nemes családok. VIII. köt. Bp. 1914. 247. o.

⁹ Kempelen i. m. 247. o.

¹⁰ Eredeti okmányok Teleky-Vámosy Árpád családjának birtokában, Budapesten. Közzétételüket a család magának tartja fenn. A leszármazási táblázat a XVIII–XIX. század fordulóján készült. „Ezt a genealogiát készítette Milkovits Zsigmond fekszik p. Szt. Mihályon becsületes jó érzésű magyar ember volt. Bóday Gyula.”

¹¹ Teleky-Vámosy Árpád szíves közlése.

¹² Teleky-Vámosy Árpád szíves közlése. A Sándor és Ghiczy családok irataira emlékszik.

¹³ Kivonatok a nagyigmándi református egyházközség halottak

anyakönyvéből. I. köt. 421. o. A Kisigmádon lakott halottakat – mint Tapsonyi Sándor ref. lelkipásztor közölte – tilalmas volt a nagyigmándi ref. lelkipásztornak eltemetni. Artikuláris hely csak Nagyigmánd volt. Az a gyakorlat alakult ki, hogy lefizették a stólat és pap nélkül temettek.

¹⁴ Uo. I. köt. 428. o.

¹⁵ Kivonatok a nagyigmándi református egyházközség házassági anyakönyvéből. I. köt. 7. és 11. o.

¹⁶ S. Mihalik: Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Punzierungswesens im 18. Jahrhundert. Acta Historiae Artium. VII. 275. o.

ADATOK A SZÉKESFEHÉRVÁRI ÖTVÖSSÉG TÖRTÉNETÉHEZ

A török hódoltság alól felszabadult Székesfehérvár történetében, amíg a romok felett megújuló gazdasági és társadalmi élet kedvező feltételeket teremtett a művészetek számára is, évtizedek teltek el. A XVII. század végén, a XVIII. század elején szomorú képet mutatott a város. A középkor nagy művei romokban heverték. Az első kezdeményezéseket a rekatolizáló rendek végezték, akik sebtében berendezkedtek a romok között. Hosszú évtizedekig lényeges változást azonban letelepedésük sem eredményezett. A Szent Jakab templom romjain berendezkedett jezsuiták csak 1702 körül adtak némi megbízást építészeknek, templomuk kijavítására. A művészettörténetünkben fontos megbízások az egyházak körében is késlekedtek a XVIII. század derekáig. 1740 után lobbantak fel a kezdeményezések a rendek körében. Míg a polgárság magára talált, addig újabb negyven év múlt el.

Székesfehérvár újkori művészetének fejezetét 1740-től számíthatjuk. A barokk kor mesterei: építészek, a festészet nagy mesterei, szobrászok és kőfaragók, művészi asztalosok, stukátorok, órásk és ötvösök telepedtek le, dolgoztak a városban. A XVIII. század második felében egy összművészeti tevékenység alakulhatott ki így Székesfehérvárott, melyben számottevő szerepük volt az ötvösöknek is. A feladatok, amelyek az ötvösökre vártak, méreteikben nem hasonlíthatók össze a festők, szobrászok, építészek lehetőségeivel. Mégis jelentékenyek lehetnek, hiszen több mint egy évszázadon keresztül biztosították a székesfehérvári ötvösműhelyek fennmaradását. Az ötvösség mecénásai nem is annyira a városban berendezkedett rendek voltak. Inkább a megye protestáns egyházaitól kerültek ki a megbízások. A XVIII. század végétől a városi polgárság a megrendelők között volt.

Székesfehérvárott a XVIII. század végéig bizonyára céhen kívül dolgoztak az ötvösök. A XIX. század elején az óráskkal és puskaművesekkel egy céhet alakítottak. E céh módosított szabályzata a XIX. század közepéről maradt fenn. Ezenkívül céhéletükre vonatkozó emlék csak Rohrmüller Ignác ötvöslegény vándorlókönyve a székesfehérvári levéltárban. A művek tanúsága szerint a XIX. század elejétől a céhek szokásos módján jártak el a kész művek láttatásában: városi próbajegyet és mesterjegyet használtak, jelöl annak, hogy 13 latos ezüsttel dolgoztak.

1743-ban polgárjogot nyert Székesfehérvárott Veber János ötvös, aki Sziléziából, Neurauen helységből jött.¹ Nem sokkal később, 1751-ben Bory István telepedett le,² nagyszombati volt. Huber István ötvös, aki 1763-ban kapott polgárjogot, már székesfehérvári, és ezért feltételezhető, hogy az előbbi két mester közül egyiknél tanult.³ Huber Istvánnal a helyi ötvösmesterek szerepe került előtérbe. Adonyi születésű Hagymássy Tamás, aki 1774-ben kapta meg a polgárjogot és a város jegyzőkönyveiben 1781-ben még szerepel.⁴ Egy évvel később, 1775-ben székesfehérvári polgár lett Hackl Károly, akit a források szintén székesfehérvári származásának tüntetnek fel.⁵ 1776-ban Verotszky György aurifaber nevével találkozunk akit „ex Mons Pannoniae” származásának mond a forrás. Mihalik Sándor kutatásaiból tudjuk, hogy a források Verovszky Györgynek is írják.²¹

A XIX. század elején Fanari András ötvösmester telepedett le Székesfehérvárott.⁶ 1810-ben nyert polgárjogot, s ott dolgozott 1815-ben bekövetkezett haláláig.⁷ Kevés műve ismeretes. A fennmaradtak a klasszicizmus stílusjegyeit viselik, művei így a székesfehérvári empire iparművészet első alkotásai. Formailag érett, jó vonalúnak mutatkozik az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében levő gyertyatartója, mely Fanarit a technikailag képzett mesterek közé emeli. Egy-egy trébelt ezüstlemeze fennmaradt a bodajki és celldömölki offerák között.

Böhm Ágoston neve is korán felmerül. Polgárjogot 1815-ben kapott, és a források szerint a poroszországi Schweidnitzből jött Székesfehérvára.⁸ Már kezdetben sokat foglalkoztatott mester lehetett, így korán birtokhoz jutott. Szőlőt vásárolt, amit 1818-ban eladott.⁹ 1820-ban a városi tanács elrendeli Böhm Ágoston megyei polgár és ötvösmester szőlőjére kivetett adó törlését, mert az téves.¹⁰ Szőlőjét — mondja a jegyzőkönyv — két évvel hamarabb eladta. 1821-ben lejárt utazási igazolványa. A város felhívja az ismeretlen helyen tartózkodó figyelmét, hogy emiatt tudassa hollétét.¹¹ Néhai Schedt Lipót-nak a Gugos-völgyben fennmaradt pincéjét vette meg ekkor, nyilván az örökösöktől 450 Ft-ért.¹² 1831-ben a céh vezető mestere és egymaga intézte az ötvös-, órás- és puskaműves céh ügyeit. Erre mutat az is, hogy a három mesterség mesterembereire együttesen, de szakmánként külön kivetett adót, a bizonylatok szerint személyesen Böhm fizeti be, a mesterek nevében.¹³

Az érett klasszicizmus mesterét ismerjük fel Böhm székesfehérvári trébelt, ezüst cukortartójáról. A talpas, öblös, félgömbös testű urnát egyszerű, sima, jó vonalvezetésű kupolás fedő borítja. Ennek minden ékessége néhány ezüst virág. E típusú ezüstök a magyar biedermeier korra országosan jellemzőek.

A XIX. század elején vidéken működő magyarországi mesterek között Böhm jó szakmai felkészültségével, választékos ízlésével kimagaslík. Bár kevés számú munkáját ismerjük ez idő szerint, a feltalálhatók technikailag felkészült mesternek mutatják. A bodajki és celldömölki offerek között is maradtak fenn lemezei, az egyik 1815 körüli próbajeggyel. A kálózi református templom kelyhe érett, késői műve, melyet 1833-ban készített. A kálózi kehely érdekessége, hogy őriznek egy hasonló kelyhet, melyet a kálózi kálvinisták ugyancsak 1833-ban csináltattak a másik székesfehérvári ötvösnél, Günther-nél. Előbb nyilván az egyik mesternél rendelték meg, majd miután újabb pénzhez jutottak, megbízták a másikat, hogy másolja le. Így készülhetett két különböző műhelyben azonos kehely. Mint koncepció, a kálózi kehely közelebb áll Günther műveéhez. Ennek alapján feltehető, hogy Böhm dolgozott a megadott minta után, vagyis a hamarabb elkészült Günther-féle kelyhet lemásolta. Arra mutat az is, hogy Günther kálózi kelyhe stílusrokon a székesfehérvári református egyház Günther által készített kelyhével.

Böhm mellett a megye művészeti életében jelentékeny szerepet játszott Günther Ferenc (a források Kinthernek is írják). A megye területén a községekben maradtak fenn művei, így Bodajkon, Alcsuton, Kálózon, Sárkeresztúron

Lovasberényben, Soponyán. Életrajza leírásához kevés adatot találunk a levéltárakban: Bajorország Haida helységéből származott és 1817-ben kapott polgárjogot Székesfehérvárról.¹⁴ A város tanácsülési jegyzőkönyvek szerint 51 Ft-ot kapott 1820-ban, mert a város pecsétjét elkészítette.¹⁵ 1822-ben Vass János polgármester foglalkozott Günther contójával, mely kétszer volt asszignálva.¹⁶ 1828-ban újra szerepelt a tanács előtt, mert egy ismeretlen leánytól ezüstöt vett, amit az Urbárium hivatal lefoglalt.¹⁷

Tevékenységét Kőszeghy Elemér 1828–1832 közé helyezi.¹⁸ Az újabb kutatások azonban azt igazolják, hogy tíz évvel előbb már ott dolgozott. Próbajegye szerint eddig ismert egyik legkorábbi műve a bodajki offerek között őrzött trébelt ezüst domborní, mely térdelő fiúcskát ábrázol.¹⁹ Művei között evőeszközöket tart nyilván az ötvösségtörténet.²⁰

Bár korábbi munkái is ismereteseek, működése fő korszakát mégis 1820-tól kell számítanunk. A sárkeresztúri kehely Günther egyik legszebb műve. Kerek talpa lapos kupola alakú. Oldalán szőlőfürtök és szőlőlevelek díszítik. A szár bahérlevelekkel ékített, a kupakosár át-tört, stilizált virágokkal ékes. Felirata szerint Sallai István és Sallai Susána készítették a sárkeresztúri eklézsia számára. E mű érdekes műtörténeti kapcsolatokra világít rá Szentpéteri József működésére vonatkozóan. A Günther mesterjeggyel, 1830. évi dátumot viselő felírással és a székesfehérvári ötvös cég 1822. évi városbélyegével ellátott kehely ikerdarabját őrzí a sárkeresztúri eklézsia. Felépítése, díszítése és stílusa a kettőnek azonos. Az ikerdarab vizsgálatánál derül ki, hogy bár a kettő azonos, nem mindegyiket Günther készítette. Az ikerdarabon 1832. évi pesti városbélyeg, Szentpéteri mesterjegye és 1832. évi felírás található. Az eklézsia két évvel később Pestre vitte Günther kelyhét és párdarabját elkészíttette Szentpéteri mesterrel, aki a részletek finomabb megmunkálásával, de a modell adott formáit és ékítményeit követve látta el a feladatot. Ez az eddig lappangó Szentpéteri mű a mester eddig ismeretlen oldalát mutatja be.

A lovasberényi egyház számára két kelyhet készített el Günther. A mester ezekben megismételte a sárkeresztúri kálvinisták számára elkészült alkotása alapfogadalmait, igazodott azokhoz formában, ékítmények alkalmazásában. Mindezek alapján úgy látszik, hogy a cizellálás technikai eszközeivel jól tudott bánni. Ezzel az empire ötvösség francia igazodású áramlatához kapcsolódott.

Kétségtelen, hogy a XIX. századi székesfehérvári ötvösök között Böhm és Günther vezető egyéniség volt. Kortársaikról sokkal kevesebbet tudunk, műveik is kevesebb számban maradtak fenn. Güntherrel egyidejűleg 1817-ben kapott polgárjogot Krizmanits Mihály.²² 1824-ben tárgyalja a tanács Bösenbach Ignác ötvös ügyét, aki mesterként szándékozott működni. A tanácsülési jegyzőkönyv szerint a mesterek sorába való felvételét elutasították azzal az indokkal, hogy semmi vagyona nincs.²³

1828-ban készítette az önmagát „székesfehérvári magyar, bétsi aranyműves polgár”-nak tituláló Mayerhofer István azt az ezüst serleget, melyet jelenleg a Román Művészeti Múzeum feudális osztálya őriz Bukarestben.²⁴ A felírás szövege arról szól, hogy a mester a pesti lóverseny díjául készítette, és „Magyar Országai Ló Pályái Jutalom”-nak nevezi. (A serleg felírását Mihalik Sándor úgy magyarázza, hogy a fehervári mester „bécsi módi” szerint dolgozott.) A székesfehérvári világi ötvösművek közül e serleg és a székesfehérvári István-király Múzeum gyűjteményében levő, Böhm mester készítette cukortartó mutatkozik jelentősnek.

1842-ben Felbenbauer István szerepel mint helyi illetőségű.²⁵ 1846-ban Günther Alajos ezüstműves neve merül fel, aki minden bizonnyal Günther Ferenc fia lehetett.²⁶

A székesfehérvári ötvösművészettörténet utolsó felvonásában a szerepeket a Rohrmüller család tagjai vitték: Rohrmüller Jakab, Rohrmüller József és Rohrmüller Ignác. Rohrmüller Jakabnak műveit, Rohrmüller Ignác életrajzi adatait ismerjük jobban. Rohrmüller Jakab lehetett a műhelyalapító, melyben fia Rohrmüller József is dolgozott. Utóbbinak egyik jelentős munkája a székes-

fehervári püspöki kincstár neobarokk, zománképekkel ékes kelyhe, mely 1850-ből való. Tizenkét évvel későbbi a sárbogárdi református egyház úrvacsoraszóztó tálja, mely szintén a Rohrmüllerek műhelyéből került ki.

Rohrmüller Ignác 1830-ban született Székesfehérvárról.²⁷ Mesterségét apja műhelyében tanulta, ahová 12 éves korában állt be tanulóknak és öt évig inaskodott. 1848-ban, 18 éves korában vándorolni ment, miután másfél évig Rohrmüller Józsefnél dolgozott. Pestre ment, ahol két évig tartózkodott. 1851-ben ismét Székesfehérváron volt, de csakhamar újabb utazási igazolványt szerzett és Bécsbe ment. Munkáit még nem ismerjük.

*

A székesfehérvári ötvösök, miután céhet csak a XIX. század eleje körül alkottak, elkészült műveik bélyegzésére szervezettel nem rendelkeztek. Kőszeghy Elemér egy komáromi levéltári iratra hivatkozva²⁸ azt állítja, hogy a XVIII. század derekán a komáromi cég megbízásából, engedélyével bélyegezték műveiket. Ugyancsak Kőszeghy Elemértől tudjuk, hogy az ötvöstárgyak jelzésére, a mesterjegyen kívül, a komáromi cég csak a finomságot jelző 13-as szám használatát engedte meg.²⁹ 1753. évi oklevél, melyet Kőszeghy idéz, kimondja, hogy még a finomsági számpróbat is csak úgy üthették a kész tárgyra, ha egymás tudomására hozzák azt. Egyedül egymaga nem alkalmazhatott próbát egy mester se. A komáromi intó okirat kitér arra is, hogy egymás nélkül a komáromiak se üthetnek próbát tárgyaikba. A székesfehérvári ötvösök függősége a komáromi céhtől még további kutatás tárgya.

Kőszeghy Elemér a városbélyeg használatát 1800 körüli időre teszi.³⁰ Az újabb kutatások alapján 1798 előttre, tehát a XVIII. század végére rögzíthetjük. Az alsúti kehely, mely a legrégibb eddig ismert városbélyeg-et viseli, felírása szerint ekkor készült el.

Az alsúti kehely városbélyege a város címerétől származó három, ablakos toronnyal koronázott, köríves záródású kapu nyílással, kváderkövekből falazott bástyát ábrázol. Az évek során ez a rajz variálódik, a XIX. század első két évtizedében évszám nélkül, majd évszámmal és a 13 számmal. A 13 finomsági számjegye a bélyegen változik: a XVIII. század végén a kapunyílásba van elhelyezve, majd a bástya két oldalára kerül, végül a bástya alján szerepel. Az évszám két sorban írva a bástya jobb s bal oldalára kerül 1820 körül. Egy másik bélyeg típus a város címer egyszerűsített alakja, amennyiben nem bástyát, hanem háromtoronyos várfalat ábrázol, csukott kapuval. Az évszámok városbélyegei közül kevés ismeretes. Gyakran szerepel az 1822-vel jelzett bélyeg. Úgy látszik, hogy a székesfehérvári ötvösök több, esetleg tízezerként cserélték városbélyegüket s így nem szükség-szerű, hogy a városbélyegen feltalálható évszámmal a tárgy elkészítési ideje egybeessen.

A kálózi Günther-féle kelyhen 1833. évbélyeg található. míg felírása arról emlékeztet meg, hogy 1838-ban került Kálózra. A lovasberényi reformátusok kelyhét 1824-ben készítették el, míg városbélyege 1822-ből való. 1830-ban csináltatta Sallai István és Sallai Susána a sárkeresztúri kelyhet Günthernél, de azon 1822-es évbélyeg van.

A 13-as finomsági jegy mint önálló finomsági bélyeg ritkán fordul elő. Például egy bodajki, Böhm-készítette offer őrzött meg számunkra egy ilyen finomsági próbát.

A mesterjegyek sora is gyarapodott az utolsó kutatások során. Böhm Ágoston két újabb monogramja antiqua A. B.³¹ és alól hegybe végződő, felül metszett címerpajzsba foglalt, empire kalligráfiával írott, kurzív A. B. próbája³² ismeretes. Ezenkívül egy harmadik bélyegét is felismerte a kutatás. Ellipszis alakú mezőben kurzív írással a mester vezeték neve, Böhm szerepel ezen.³³

A Rohrmüller család három tagja egyformán I. R. vagy R. I. bélyeget alkalmazott. A további kutatások során tisztázandók e bélyegek hovatartozása.³⁴

Az elmúlt évek során Fejér megye és a Dunántúl területére kiterjedő ötvösségtörténeti kutatások eredményei megvilágítják Székesfehérvár, Veszprém, Szombathely, Sopron, Kőszeg, Pécs, Esztergom iparművészettör-

ténete fejezeteit.³⁵ Kidomborodik az a kép, mely hiányos folt volt műtörténetünkben napjainkig. Még számos részletre feleletet adnak a levéltári munkálatok, Dunántúl területén folyamatban levő kutatások. E tanulmány 1963. év nyaráig folyt munkálatok pozitív eredményeinek összefoglalását célozta. Bizakodva tekintünk a munkálatok

következő fázisai elé, hiszen a mai Magyarország egyik legfontosabb területének iparművészettörténetéről adnak majd hí képet, bizonyítva, hogy a történeti Magyarország együttesében e terület fontos szerepet vitt az ötvösségtörténetben is.

Somogyi Árpád

RÉGI SZÉKESFEHÉRVÁRI ÖTVÖS MŰVEK

A l c s u t

Ref. templom

1. Kehely:

Ezüst, trébelt, aranyozva. Kúpos talpán lefelé hajló babérlevelek sora és cherubfejek. Talpa konikusan felemelkedik, levelekkel díszített. Nodusa vázaidomú, babérlevelekkel, koszorúval ékes. Kupakosara felfelé hajló, babérlevelekkel, angyalfejekkel, palmettasorral ékes. Kupáján felírás: Ez a Pohár újonnan készített régiből

Az Alcsuti Helv: Conf. Hivő Sz. Eklesia Számára 1798 dik Iosztendőben.

Talpán felirat: Tiszteletes Pap István Uram Prédikátorságában Készített Ut Supra.

Székesfehérvári városbélyeg, ismeretlen mesterjegy (1. sz. kép)

B o d a j k

R. k. templom

2 Offer, láb, ezüst trébelt:

Günther Ferenc mesterjegye

Székesfehérvári városbélyeg

3 Offer, fogak, ezüst, trébelt:

Fanari András mesterjegye, 1800 k.

Székesfehérvári városbélyeg.

5 Offer, szív, ezüst, trébelt:

Günther Ferenc mesterjegye, 1800 k.

Székesfehérvári városbélyeg.

6 Offer, láb, ezüst, trébelt:

Günther Ferenc mesterjegye, 1833.

Székesfehérvári városbélyeg.

7 Offer, plakett, ezüst, trébelt:

Téglalap alakú, trambulírozott hullámos keretelésben, plasztikusan kiemelkedő, magyaros ruhába öltözött, csizmás, térdelő, imádkozó fiúcska képe.

Günther Ferenc mesterjegye, 1800 k.

Székesfehérvári városbélyeg.

8 Offer, ezüst, trébelt láb idomú:

Böhm Ágoston mesterjegye, pajzsba zárva „13” próba.

Székesfehérvár, 1815–28. között.

C e l l d ö m ö l k

Bencés templom

9 Offer, ezüst, trébelt, szem:

Böhm Ágoston mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg.

10 Offer, ezüst, trébelt:

Két ovális medalion egy férfi és egy női arckép profilban.

Rohrmüller Jakab mesterjegye

Székesfehérvári városbélyeg, (2. sz. kép)

11 Offer, ezüst, trébelt:

Téglalap alakú plaketten relief szent Anna és Mária:

Böhm Ágoston mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg.

12 Offer, ezüst, trébelt.

Orr:

Günther Ferenc mesterjegye, 1822.

13 Offer, ezüst, trébelt, szem:

Fanari András mesterjegyével.

14 Offer, ezüst trébelt:

Günther Ferenc mesterjegye, 1822

Székesfehérvári városbélyeg.

15 Offer, ezüst trébelt.

Relief térdeplő nő alakjával. Az alak eksztázisban, mint Mária az angyali üdvözlésben.

Günther Ferenc mesterjegye, 1832.

Székesfehérvári városbélyeg (3. sz. kép)

16 Offer, ezüst, trébelt és öntött.

Téglalap alakú lemezen Sz. Anna és Mária relíeffje

Böhm Ágoston mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg.

E t y e k

R. k. templom

17 Beteglátogató edény:

Aranyozott ezüst. Patena idomú tálka, közepén kis lapos, nyitható korong. Egyik oldalán bevészt IHS betűkkel. Peremén beütve IS és VI. Valószínűleg székesfehérvári mester műve. 1851. Magyar, Etyeki plébánia.

Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum. (Pataki Dénesné meghatározása.)



1. Kehely, székesfehérvári mester. 1798. Alcsut.



2. Rohrmüller Jakab ötvös medaillonjai. 1830 körül, Celldömölk

Kálóz

Ref. templom

18 Kehely:

Ezüst, trébelt, többször tagolt széles peremű talpon emelkedő váza alakú nodus, mely felül bordázott idommal kapcsolódik a kupához.

Felirata: Kálózi ref. Ekklesiác 1834.

Talpán beültött jegy, Székesfehérvár városbélyege, 1833.

Böhm Ágoston mesterjegye.

19 Kehely:

Kehely, ezüst, többször tagolt kerek talpon álló, felfelé szélesedő tetején bordázott váza alakú nodus, mely felül bordázott orsó idommal kapcsolódik a nagy öblös kehelykupához. A kehelykupán gravírozott dísz, egymás mellett fűzlevelekkel. (Böhm kelyhének másolata.)

Felirata: Kálózi Ref. Ekklesiác, 1838.

Talpán beültött jegy, székesfehérvári 1833-as városbélyeg.

Günther Ferenc mesterjegye.

20 Paténa:

Sima, kerek, közepén mélyített.

Székesfehérvári városbélyeg. Felirata: Kálózi Ref. Ekklesiác 1838.

Günther Ferenc mesterjegye.

Lovasberény

Ref. templom

21 Kehely:

Ezüst, aranyozva. Peremes lapos talpon álló kupolás talp, félkörökkel kapcsolt szőlőfürt és szőlőlevéldísszel. (Sárkeresztúri kehellyel azonos díszítés és elrendezés.) Szára felfelé szélesedő ballusztér alakú, tetején bordázott. Kupakosara palmettába foglalt stilizált virágokkal, kosárban levő szőlőfürtökkel és kalással díszített, cizellált. Talpán felirat: L. Berényi Ref. Eklésia 1824. P. M. Pk. Cs. L. S. P. CUR. Günther Ferenc mesterjegye Székesfehérvári 1822-es városbélyeg (4. sz. kép)

Sárbogárd

Ref. templom

22 Úrvacsoraszó tányér:

Peremes, sima, alján felirat:

Sár és Tinord Bogárdi r. egyh. számára készíttette

T. Németh Sándorné Imre Mária Asszonyság

Urházy Lajos lelkész idejében 1862.

Rohrmüller Jakab új mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg, 1862.

23 Kehely:

Ezüst, trébelt sima kerek tagolt talppal, sima kupával. Felirat: Bogárdi N. N. Huszár urak készítették az Bogardi Reformata Sz. Eklésia számára ANO 1783. DII 29. MAY.

Talpán ismeretlen mesterjegye beültve, valószínűleg székesfehérvári.

Sárkeresztúr

Ref. templom

24 Kehely:

Kerek talpa lapos kupola alakú oldalán szőlőfürtök és szőlőlevelek körszegmensekkel egybekapcsolva. A szár babérlevelekkel díszített ballusztér alakú, tetején bordázott. A kupakosár áttört stilizált virágokkal és virágkosárral ékített. Felirat: Sallai István és Sallai Susánna készítették a' Sárkeresztúri Reformata Sz. Ekklesiának Miskolczy Sz. István Predikátorságában A° 1830.

Alján beültve:

Székesfehérvári városbélyeg 1822.

Günther Ferenc mesterjegye.

Ezt a kelyhet lemásolta ugyanazon prédikátor rendelésére Szentpétery.



3. Günther Ferenc ötvös ezüst reliefje. 1832, Celldömölk

S o p o n y a

Ref. egyház

25 *Kehely:* (2 db):

Hatosztatú, többször tagolt, kettős peremű, kupolás talppal, hatosztatú piramid nodussal, áttört, indás kupakosárban levő kupával. Talpán felirat:

Soponyai egyh: készíttette 1845 lelk:

Fábián és gond. F: Kovács I: D.

Peremén beítve: Günther Ferenc mesterjegye.

26 *Paténa:*

Ezüst, trébelt, diszkosz alakú, Középen sima, széles peremén felirat:

Soponyai ref: egyh: hajadonai készíttették 1845.

Beítve: Székesfehérvári városbélyeg

Günther Ferenc mesterjegye.



4. Günther Ötvös kelyhe, 1824. Lovasberény

S z é k e s f e h é r v á r

Székesegyházi kincstár

27 *Kehely:*

Ezüst, trébelt, aranyozott, színes zománcos, jezsuita szenteket ábrázoló medalionokkal díszítve. Hullámos szélű peremes talpa három kagylódíszes bordával osztott. A mezőnyökben, ovális, kagylódíszes keretben vannak elhelyezve a meda-



5. Rohrmüller József kelyhe. 1850 körül. Székesegyház, Székesfehérvár

lionok. Nodusza három lizénával tagolt, mezőnyeiben kagylós dísz. Kupakosara kagylódíszes három zománcos medallionnal ékített.

Rohrmüller József mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg (5. sz. kép)

28 *Beteglátogató szelence:*

Paténa idomú aranyozott ezüst, kis fedővel.

Székesfehérvári városbélyeg, 1833. és

Günther Ferenc mesterjegye.

S z é k e s f e h é r v á r

Református egyház

29 *Kehely:*

Ezüst, trébelt, aranyozott, kerek peremes profilált talpa, felfelé keskenyedő konikus taggal, tetején bordázott ballusztér alakú nodusszal. Kupája harang alakú, alján vésett fűzfalevelekből kosár.

Székesfehérvári városbélyeg, 1822. évből.

Günther Ferenc mesterjegye.

Talpán felírás: A Székes Fehérvári Refta Sz. Ekklesia tsináltatta Sz. Fehérvárott Okto. Holdnapnak 24-ik Napján 1828 Esztendőben (6. sz. kép)

30 *Úrvacsoraszó kelyhe:*

Ezüst, trébelt, helyenként aranyozott. Kerek, peremes, profilált talpa felfelé keskenyedő konuszban végződik. Tetején bordázott ballusztér alakú nodusszal, hozzá kapcsolódó

orsó idom alkotja a szárát. Kupája harang alakú, alján nyelv idomokból alkotott vésett kosár.
Székesfehérvári városbélyeg 1854.
Rohrmüller Jakab mesterjegye.

Székesfehérvár

István Király Múzeum

31 Cukortartó:

Ezüst, fedeles, tetején három, plasztikus, kihajló virágszál.
Böhm Ágoston mesterjegye. (7.sz. kép)



6. Günther ötvös helyhe. 1828, Ref. egyház. Székesfehérvár

Budapest

Iparművészeti Múzeum

32 Kazetta:

Ezüst, filigrán-munka. Tégla alakú test, rászerelt, fél henger alakú tetővel.

Krizmanics Mihály mesterjegye

Székesfehérvár, XIX. sz. eleje.

33 Gyertyatartó:

Ezüst, kerek, kúposodó talpát kötélfonást utánzó gyűrű választja el a felfelé ívesen szélesedő szártól, melynek felső részén szélesebb övben, poncolt alapon, levéldisz található.

Talpán városjegy és AF mesterjegy.

Fanari András mesterjegye,

Székesfehérvári városbélyeg, XIX. sz. e. (Ltsz.: 54. 1405. l.)

34 Sótartó:

Ezüst, triposz alakú. Ívelt oldalú talpon emelkednek a recés



7. Böhm Ágoston cukortartója. 1820 körül, István király Múzeum, Székesfehérvár

övvel összekötött lábak s ezen helyezkedik el a recés szélű félgömb alakú csésze. Beültött jegyek.

Günther Ferenc mesterjegye,

Székesfehérvári városbélyeg, 1820. k. (Ltsz.: 59. 2087. l.)

(8. sz. kép)



8. Böhm Ágoston sótartója. 1820 körül, Iparművészeti Múzeum

35 *Cukorfogó:*

Ezüst, végei felé karesúsodó és két végén kagylóban végződő. Hajlatánál vésett rombusz idomban, rücskölt alapon, vésett virágdisz.

Günther Ferenc mesterjegye,

Székesfehérvári városbélyeg, 1822. (I.tsz.: 51. 1029. 1.)

36 *Sótartó:*

Ezüst, trébelt, Urna alakú. Kerek talpon orsó idomú szár tart egy peremes tálkát.

Günther Ferenc mesterjegye,

Székesfehérvári városbélyeg, 1833.

(I.tsz.: 57. 125. 1.)

37 *Kandl:*

Ezüst, trébelt.

Böhm Ágoston mesterjegye.

Székesfehérvári városbélyeg. (I.tsz.: 61. 399. 1.)

B u d a p e s t

Védett magángyűjteményekben

38 *Fedeles serleg:*

Ezüst, trébelt. Meyerhofer, 1858.

Sudits Erzsébet, Rökk Szilárd u. 37.

39 *Kanna:*

Ezüst, trébelt.

Günther Ferenc, 1840.

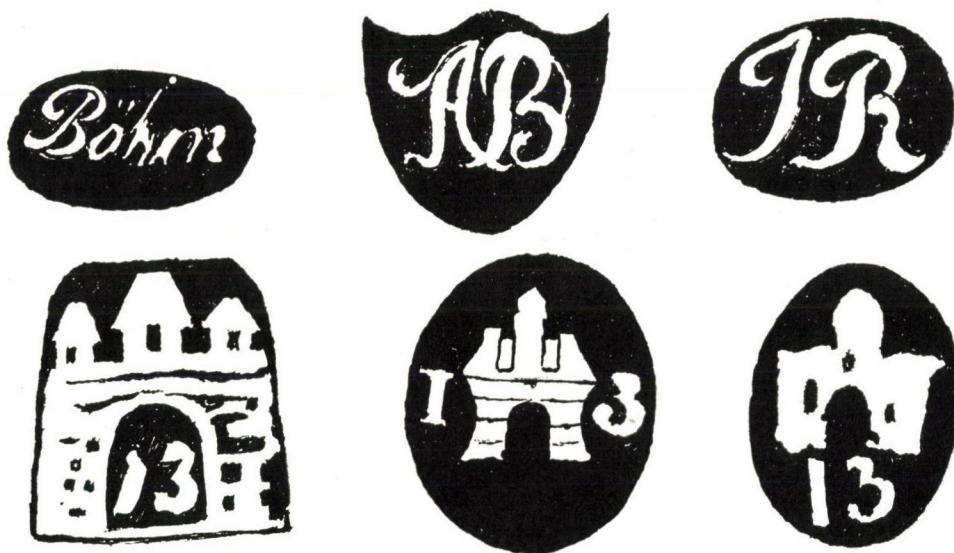
Kovács Ákos, Városház u. 4.

B u k a r e s t

Muzeul de Artă Al. R. P. R.

40 *Serleg:*

Ezüst, trébelt, cizellált. Urna alakú, talpán alján gazdag rózsás biedermeier díszítés. Oldalán lóversenyjelenet. Felírása: Készíté Meyerhofer István Székes Fehérvári Magyar, Bétsi aranyműves polgár. (Ieltári sz.: M. 281.) (I. a címlapon.)



J E G Y Z E T E K

¹ Székesfehérvár, Állami Levéltár, Bonomi Jenő kézírásos feljegyzései: Veber Joannes aurifaber ex Neuraueu, Silesia.

² Bonomi Jenő feljegyzései: Bory Stephanus, aurifaber, Alba.

³ Bonomi Jenő feljegyzései: Huber Stephanus aurifaber, Alba.

⁴ I. Bonomi Jenő feljegyzései: Hagymássy Thomas, aurifaber, Adony.

II. Protocollum Magistratuale 1781 die 16. febr. Székesfehérvár, Áll. Levéltár.

⁵ I. Bonomi Jenő feljegyzései: Hackl Carolus aurifaber, Alba.

II. Extractum Classificationis Professioniorum. Székesfehérvár. Áll. Levéltár.

⁶ Bonomi Jenő feljegyzései: Fanari Andreas aurifaber, München.

⁷ A Fanari halála évét Kőszeghy 1815-re teszi.

⁸ I. Bonomi Jenő feljegyzései: Böhm Augustinus, Schweidnitz, Borussia.

II. Protocollum politicum. 1815. 133–161. polgárrá lettek között: 161. Böhm Ágoston, aranyműves.

⁹ Protocollum politicum. 1820. Székesfehérvári Állami Levéltár.

¹⁰ Protocollum 1820. 165. Székesfehérvári Állami Levéltár.

¹¹ Protocollum 1821. 1418. Székesfehérvári Állami Levéltár.

¹² Protocollum 1828/712. Székesfehérvári Állami Levéltár.

¹³ Székesfehérvár Állami Levéltár — kéziratok. 1831/32.

¹⁴ Protocollum politicum. 1817. Bonomi Jenő feljegyzései.

¹⁵ Protocollum politicum, 1820. 1905. 9. Székesfehérvár, Állami Levéltár.

¹⁶ Politikai jegyzőkönyv, 1822/180. Székesfehérvár Áll. Levéltár.

¹⁷ Politikai jegyzőkönyv, 1828/1943. Székesfehérvár Áll. Levéltár.

¹⁸ Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1936. Székesfehérvár címszó alatt.

¹⁹ Bodajkon és Celldömölkön még több próbajegyes munkája maradt fenn. Lásd a fotokópiát.

²⁰ Kőszeghy Elemér: id. m. uo.

²¹ I. Extractum Classificationis Professioniorum. XVIII. sz. vége. Székesfehérvár Állami Levéltár.

II. Mihalik Sándor: Acta Artium, 1961. VII. 271. p.

²² Bonomi Jenő feljegyzései: Székesfehérvár, Állami Levéltár.

²³ Politikai jegyzőkönyv, Székesfehérvár, Állami Levéltár 1824/622. 1.

²⁴ Muzeul de Artă R. P. R. București. Iw, No: M. 281. A pécsi levéltári emlékekben egyidejűleg szerepel egy Meyerhoffer ötvös. Felvetődik a kérdés, hogy azonos személyről szólnak-e a források.

²⁵ Bonomi Jenő feljegyzései. 1842. Felbenbauer István aranyműves Alba. Székesfehérvár, Állami Levéltár.

²⁶ Bonomi Jenő feljegyzései: Székesfehérvári Állami Levéltár.

²⁷ Székesfehérvár, Állami Levéltár. 936/51–3724.

²⁸ Kőszeghy: id. m. Székesfehérvár — Bevezetés.

²⁹ Kőszeghy: id. m. Székesfehérvár.

³⁰ Kőszeghy: id. m. Székesfehérvár.

³¹ Celldömölk — bencés templom — Offera.

³² Iparművészeti Múzeum. 61.308. leltári sz. tárgyon.

³³ Celldömölk — bencés templom — Offer.

³⁴ E két betűvel jelzett próba többször fordul elő a székesfehérvári ötvösműveken s valamennyi egy időben. Ez idő szerint a tárgyak még nem elegendők ahhoz, hogy a három mester bélyegét kellő hitelességgel elválaszthassuk.

³⁵ Fejér megye területén folyt kutatásokban munkatársak voltak: Weiner Mihályné főigazgató, Tóth Elvira a kecskeméti múzeum tagja, Szvetnik Joachim az Iparművészeti Múzeum restaurátora. Ezúton mondok köszönetet fáradozásaikért. A tanulmány készült a Magyar Tudományos Akadémia „A”-tématerve keretében, az Akadémia anyagi támogatásával, melyet ezúton köszönök meg. A felvételeket Kárász Judit készítette, az ötvöspróbák rajzát Szvetnik Joachim készítette el. Megjegyzendő, hogy a tanulmány célja nem az volt, hogy az eddig felfalált és összegyűjtött összes székesfehérvári próbákat itt közzé tegye. Erre más alkalom kínálkozik. Köszönetet mondok Corina Nicolescu műtörténésznek, a román művészeti múzeum osztályvezetőjének, Meyerhofer serlegének fényképéért.

ROMBAUER JÁNOS ISMERETLEN MŰVE

Tudomásunkra jutott, hogy egy leningrádi magángyűjtemény (L. I. Czurkisz) egy Bruni (cirill betűkkel „Бруни”) által jelzett festményt őriz, amelyet E. Atzarkina, a Tretyakov Képtár tudományos munkatársa, Rom-

bauer János magyar festőnek tulajdonít. Ez az attribúció több szempontból nagyon indokoltnak látszik és alkalmas arra, hogy a művésznek eddig hiányosan ismert életművét kiegészítse.



1. Theodoro Bruni (?):
kislány lugasban



2, Theodoro Bruni (?):
Fiatall nő

A kép (o.v. 116×90 cm) egy ötéves leánykát ábrázol, aki egy szőlőlugasban (vagy előtt?) virágfüzért tartó puttókkal díszített terrakotta színű díszváza tövében kerti padon ül fesztelen tartásban. Balra, a tájképi háttérben távoli domb (Eperjes) látszik, tetején egy várkastély romos tornyaival. A kisleány pufók alakját nagy fekete szeme és csöpp kis mosolygó szája tölti meg élettel. Gesztenyebarna haja göndör hullámokban hullik vállára. A gyermek jobb kezében tömött szőlőfürtöt és baljában egy almával, körtével és szilvával megrakott kosarat tart. A kisleányka az 1830-as évek divatja szerint van öltözve; csipkével szegélyezett fehér ruháját rózsaszínű öv szorítja derekához, lábán rózsaszínű papucsot visel. A beállítás kissé mesterkéltséget sugall: egy ötéves gyermek nem tud ilyen fegyelmekkel megtervezett modellt ülni. A kép hátulján, lent a festő hiteles kézírása olvasható: „Anna, Régina, Mathilde Rombauer 5 Jahre alt. Geborn (sic) den 10 ter 1aerz, gemalt von ihren (sic.) Vater 1834.”

A rendelkezésünkre álló adatok igazolni látszanak a kép hiteles voltát. Divald Kornél, Rombauer életrajzírója említi, hogy a festő, aki legtermékenyebb éveit, 1806-tól 1824-ig, Oroszországban töltötte, 1824-ben tért vissza hazájába és életének utolsó 25 esztendejét Eperjesen (Prešov) élte le. Felesége, Baumann Amália (sz. 1794),

akivel Szent-Péterváron esküdött meg, 1852-ben halt meg Eperjesen. Divald megemlékezik egyetlen gyermekük születéséről és idézi a következő sírfeliratot: „Jungfrau Mathilde Régina Rombauer, ihres Vaters einziges Kind und letzte Hoffnung auf Erden, geb den 10. März 1829. Gest. den 19. Febr. 1848” (egy évvel a festő halála előtt). A születési évszám tehát egyezik a kép hátulján levő felirattal.

A kép a művész utolsó korszakának előadasművének van festve és erősen különbözik a Szlovákiában készült korai vázlatoktól, úgyszintén az Oroszországban festett képektől is, amelyek 1810 előtt gyengébbek és 1812 és 1824 között igen erőteljesek. Legkiemelkedőbb arcképei: az „Önarckép” 1812-ből, a Magyar Nemzeti Galériában, a „Litvinov tábornok arcképe” 1813-ból, a Jitomir Múzeumban, a „Gebhardt művész arcképe” 1813-ból, az Archangelskoje Múzeumban, Rombauer erőteljes festői tehetségéről adnak számot. Utolsó korszakában, 1824 után, előadasművének felületesebbé és sematikusabbá válik, mintha képességeit megrendelőinek, a köréhez tartozó középpolgárságnak szerény igényeihez szabta volna.

A dokumentációs anyagban, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria volt szíves rendelkezésünkre bocsátani, egy arckép reprodukciója található, amelyet összefüggésbe

lehet hozni a leningrádi festménnyel. A jelzett és 1839-ből datált kép Karsa Bulcsuné budapesti gyűjteményében van és egy fiatal nőt ábrázol. Kétségtelen, hogy a háttérben látható domb és kastélyrom ugyanazt a tájat jeleníti meg, amely a mi képünkön is látható. A ruha redőinek kissé nehézkes kezelése szintén közel áll a leningrádi képhez.

Mit gondoljunk azonban a „Bruni” aláírásról? Nyilvánvaló, hogy hamis. Theodoro Bruni (Fedor Antonovics Bruni 1800—1875) 1808-ban érkezett apjával Oroszországba. Képeit rendszerint latin betűkkel jelezte, különösen a Szent-Péterváron folytatott negyvenéves tevékenysége idején. A leningrádi Rombauer-arckép biedermeieres fel fogása és előadásmódja azonban aligha hasonlítható Bruni

stílusához. Ez a józan és hűvös klasszicista festő mindig erős fény-árnyékot alkalmazott és távolról sem volt meg benne az a kissé negédes érzelmesség, ami a kis Rombauer Regina arcképének jellemző vonása. Viszont a sok szeretettel festett kislányarcképből bizonyos romantikus báj árad.

Ha érthetetlen is, hogyan került Oroszországba Rombauernek ez a képe, amelyet a művész tíz évvel Szent-Pétervárról Eperjesre való átköltözése után festett, ez a mű mindenesetre új színnel gazdagítja a művész oeuvre-jét, aki — 150 évvel ezelőtt — festői tevékenységét megosztotta Oroszország és hazája között.

A. Tyihomirov

IRODALOM

Különös, hogy a „geborn” szó („geboren” helyett) éppen olyan hibásan szerepel a sírfeliratban, mint a leningrádi kép feliratában.

Divald, Kornél: Eperjes templomai. Adatok Rombauer János festőről. Budapest, Singer és Wolfner kiadása, 1904. 81—99, 97—98 o.

Tyihomirov, A.: Rombauer en Russie. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei. III, 5—38 o.

Divald, Kornél: id. m. 97. o.

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT 1964. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A kialakult gyakorlat szerint a főtítkár az elmúlt teljes esztendő társulati tevékenységéről tartja meg beszámolóját, ezt követően én is, jöllehet a vezetőség és a tagság megtisztelő bizalma révén csak az utolsó közgyűlésünk óta, 1964. május 15-től viselhetem tisztségemet. Munkámat nagymértékben megkönnyítette, hogy olyan elődöt követhettem, mint Radocsay Dénes, aki 1956-tól volt a főtítkárunk és rendezett, simán gördülő ügymenetet adott át. Amiképpen ő is, én is teljes mértékben támaszkodhatom a tagság támogatására és a közös feladatok iránt mutatott lelkesedésére. Sajnos, az utolsó közgyűlés óta a soraink megfogyatkoztak, olyan elhunyt tagtársaink emlékéll kell megidéznünk, akik korábban, vagy újabban a Társulatunk oszlopos tagjai voltak, így Horváth Tibor Antalét, a helytörténet és numizmatika, a Pannónia-kutatás, a magyar okleveles emlékek nagyszerű tudósát, aki az ország egyik legjobb latinistája volt, akinél az enciklopédikus tudás baráti társaságban finom szellemességével párosult; Felvinczi Takáts Zoltánét, a keleti muzeológia honi megalapítóját, a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum alapító-igazgatóját, három egyetemünk professzorát, aki 1914 és 1935 között a Társulatunkban tevékeny szerepet töltött be; Kiss Lajos Kossuth-díjas néprajztudósunkét, a hódmezővásárhelyi élet leghitelesebb krónikását, a szegény ember és szegény asszony szószólóját, aki alapítója volt a hódmezővásárhelyi múzeumnak, majd a nyíregyházi magányában futotta idejéből a geszterédi lelet kapcsán régészeti tanulmányokra is, abban az időben, aki 1927–32 között volt tagunk; Darnay Dornay Bélát, aki egy személyben volt geológus, régész, helytörténeti kutató és a tanársága idején az ország jó részét végigjárta, míg csak a keszthelyi múzeumhoz nem kötődve, a Balaton-környék kutatása töltötte be munkás életének utolsó évtizedeit. Kegyelettel gondolunk Nussbaum Jankára, nyug. középiskolai tanárnőre, aki rendszeresen látogatta üléseinket. — Kérem, áldozunk most egyperces felállással emlékünek.

Az elmúlt esztendő eredményeit áttekintve, mindegyik szakosztályunk sikeres tevékenységéről számolhatok be. A megtartott rendes felolvasóülések száma 26-ot tett ki, ezek sorában 10 régészeti, 9 művészettörténeti, 5 iparművészeti és 7 éremtani előadást tartottunk. Megemlékeztünk Kuzsinszky Bálintról, születése 100. évfordulóján és Gerecze Péterről, halála 50. évfordulóján. A Szombathelyen június 18–20-án megtartott vándorgyűlésen a környék jelentős műemlékei bejárásán kívül, összesen 9 előadás megtartására kerülhetett sor. Két szakosztályunk, a régészeti és az iparművészeti rendezett vezetéssel egybekötött ásatási, ill. kiállítási bemutatót. Részt vettünk, júl. 17-én, az Aquincumi Múzeum falán elhelyezett Nagy Lajos-emléktábla (Pátzay Pál műve) leleplezésén, amikor is Oroszlán Zoltán elnökünk mondott emlékbeszédet.

Két ülésünkön külön is meg kell emlékeznünk. Az egyik május hó 15-én megtartott tisztújító közgyűlésünk volt, amikor Oroszlán Zoltán, Kuzsinszky Bálint-ról szóló emlékezése és Radocsay Dénes főtítkári beszámolója után a Társulat érmeinek kiosztására került sor. Az Ipolyi Arnold-éremet Garas Klára javaslatára Vayer Lajos,

a Rómer Flóris-emlékérmét Banner János javaslatára László Gyula, a Pasteiner Gyula-emlékérmét Fenyő Iván javaslatára Gerszi Teréz és a Kuzsinszky Bálint-emlékérmét pedig Entz Géza javaslatára Héjj Miklós kapta. Az utána következő választáson alelnököknek, a tisztségükéről visszalépő Dobrovits Aladár és Vayer Lajos helyére: Entz Géza és Fülep Ferenc, a Radocsay Dénes lemondásával megüresedett főtítkári tisztségre pedig Horváth Tibor került, a tagság bizalmából. A művészettörténeti szakosztályvezetői pozíció egyelőre betöltetlen maradt, Weiner Mihályné, Huszár Lajos és Soproni Sándor továbbra is megtartották szakosztályaik vezetését éppúgy, ahogy Soós Gyula is változatlanul megmaradt másodtitkárnak.

A másik ünnepi ülésünket, Michelangelo-emlékestünket az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészeti karával közösen rendeztük meg, december 17-én, a Michelangelo-emlékesztendő záró aktuusaként. Az éremtani szakosztály Leszli Andor emlékére rendezett serlegvacsorát és március végén beszámolóülést az 1963. évi munkájáról.

A külföldi vendégeink: David M. Wilson, London University, a Sutton Hoo-i hajós-temetkezéséről, Aemilian Klobber, Graz, Egyetem, a teljességre törekedő ásatás módszereiről, Erna Diez, Graz, Egyetem, Kőfaragóművészet Flavia Solva területén címmel tartották meg társulati vagy régészeti szakosztályi előadásukat. Az éremtani szakosztálynak Jiri Seibál, Opava, volt a felolvasó vendége.

Az előadások javarészből a legújabb feltárásokról vagy az egyes kutatók eredményeiről szóltak s elősegítették a szakmai ismeretek gyarapítását, a módszerek megvitatását, ha az utóbbi egyelőre még leginkább baráti megbeszélések keretében történt is meg. Amikor természetesen továbbra is kíváncsian tartjuk az előadások a már kialakult menetnek folytatását, mégis fel kell figyelni arra, ha egy meghatározott és jelentős témához kapcsolódnak az előadások, mint történt az a szombathelyi vándorgyűlésünkön, akkor az eredmény súlyosabb. Ezért hasznosnak tartanánk, ha ilyen típusú, esetleg egy-két napos konferenciákat rendezhenénk a jövőben is. Hasonlóképpen lenne szükséges az ásatásokról a következő év tavaszán rövid beszámoló üléssorozat megtartása is, ahogy ebben az évben erre már kísérletet tettünk, és amit a jövőben még szervezettebben kívánunk megrendezni.

A Társulatunk életében fontos változás, hogy a felügyeletet ez év elejétől kezdve a Művelődési Minisztériumtól a Magyar Tudományos Akadémia II. Osztálya vette át, így annak célkitűzései keretében a magasabb igényű tudományos munka új formáit is jobban alakíthatjuk ki.

A tagságunk létszáma, a régészeti, művészettörténeti és iparművészeti szakosztályok esetében, az 1964. évi, 20 felvételekkel 1190, az éremtani szakosztály esetében, a 132 gyarapodással 1021-et tett ki, azaz a teljes létszám, december 31-én 2211 volt.

A Társulatunknak az Archaeologiai és a Művészettörténeti Írásokhoz való kapcsolata 1964-ben is, az előző éveknek megfelelően, mind a szerkesztőkön, mind a munkatársakon keresztül szoros volt, aminek további

bizonyítéka még, hogy a Társulat működéséről szóló beszámolóknak mindkét folyóirat helyett adott továbbra is. Az Archaeologiai Értesítő címe alatt szerepelt, hogy a Társulatunk folyóirata. Örömmel számolhatok be arról is, hogy megjelent a Numizmatikai Közöny LXII–LXIII-as, 1963–64-es kötete, valamint az Írtem c. időszaki kiadvány 26–30. száma, két füzetben.

A fenti kimutatások a bizonyítékai, hogy a Társulatunk tevékenységének és fejlődésének bizonyult. A tudományunk szeretete és hivatásként való képviselése mellett is egyre bizonyosabbnak látszik, hogy a szakmai összefogás, a közös célok érdekében vállalt szoros együttműködés a tudományunk megerősödését segíti elő. Csak kívánni lehet, hogy a még, ha ritkábban is, de adódó jelentékenyebb vagy komolyabb személyi ellentéteken felülemelkedve, a tudomány fejlesztésében és terjesztésében közösen munkálkodjunk, a tapasztalt és sokat látott idősebbek, a már szép eredményeket elért javakorabeliek és a pályájuk elején álló tehetséges és tetterre vágyó fiatalok.

Végezetül, és nem utolsósóként legyen szabad köszönetet mondani mindazoknak, akik a Társulatunk ügyét szívükön viselték és működését előmozdították, így legelsőnek is elnökünknek, Oroszlán Zoltánnak, aki – nagy örömről – újra egészségesen, fáradhatatlanul irányítja és vezeti tevékenységünket, továbbá Dobrovits Aladár és Vayer Lajos megelőző, Entz Géza és Fülep Ferenc jelenlegi alelnökeinknek, Radocsay Dénes elődönknek, Weiner Mihályné, Huszár Lajos és Soproni Sándor szakosztályi titkárainknak, valamint Soós Gyula másodtitkárunknak, a számvizsgáló bizottság és a választmány tagjainak lelkes és szorgalmas munkájukért. Köszönet illeti előadóinkat, és mindazokat a tagjainkat, akik a Társulat életében aktívan vesznek részt.

Kérem a közgyűlést a főtítkári jelentésem szíves elfogadására.

Horváth Tibor

Művészettörténeti Szakosztály

A Szakosztály tevékenysége ez évben főként a műemlékekkel kapcsolatos kérdések körében nyilvánult meg. Ez jutott kifejezésre Gerecze Péter fél évszázados halál-évfordulójáról szóló megemlékezés során is. A századforduló neves művészettörténészenek tevékenységét Entz Géza méltatta. Kiemelte Gereczenek a műemlékvédelem terén kifejtett munkásságát s különösen azt, hogy elsőnek állította össze Magyarország műemlékeinek jegyzékét.

Az Országos Műemlékfelügyelőség két fontos eredményeket hozó ásatásáról számolt be Molnár Vera és Pamer Nóra. A karcsai ref. templom régészeti kutatása lényegében tisztázta a korábbi szentély és a későbbi, két periódusban épült hajó viszonyát, sok eddig ismeretlen részletről derített fényt. E nevezetes románkori falusi templomunk építéstörténetét Molnár Vera ásatása és gondos megfigyelései alapján a helyreállítás híven fogja visszatükrözni. Pamer Nóra a kismánai vár több éves kutatásáról és feltárásáról számolt be. A nagymértékű földmozgatás révén ma már alaprajzában és felépítésében lényegében világosan áll előtűnk a Kompoltiak XIV–XV. századi vára, melynek magja egy kora Árpád-kori kerek templom volt. Az ásatás részletes bizonyítékokat hozott a vár egész középkori fejlődésére s az úgynevezett grafikus stílus vidéki elterjedésére is.

A Visegrádon évtizedek óta folyó feltárások nyomán vázolta fel Héjj Miklós a királyi váron és palotán kívül fekvő város késő középkori topográfiáját. Az előkerült és nagy részben visszatemetett épületmaradványok, valamint a nagyszámú tárgyi leletek mély bepillantást engednek a visegrádi település XIV–XV. századi változatos életére, melyet oly kegyetlen erővel sorvasztott el a török hódoltság.

A Szombathelyen és Kőszegen megtartott nagy sikerű vándorgyűlés ugyancsak bővelkedett műemléki látni-valókban. A Ják–Körmend–Szentgotthárd–Csempe-szokács–Sárvár útvonalon a középkori emlékeket Entz Géza, a reneszánsz és barokk alkotásokat Voit Pál ismertette. Kőszegen a vár helyreállítását Sedlmayr János, a

tervező építész mutatta be a vándorgyűlés résztvevőinek, majd Szóvényi István, a helybéli múzeum igazgatója tartott nagy érdeklődést kiváltó előadást a város történeti fejlődéséről. A kirándulás a festői elhelyezkedésű, XVI. századi eredetű bozsoki Sibirik-kastély megtekintésével ért véget.

Soós Imre és Voit Pál együtt számoltak be az egri liceum épületével kapcsolatos legújabb eredményeikről. A Heves megyei topográfia munkája során hatalmas terjedelmű, eddig ismeretlen levéltári adat került felszínre. Soós a történész és levéltáros, Voit a művészettörténész szemszögéből végzett vizsgálatokat. Egyértelműen arra a megállapításra jutottak, hogy az egri liceum tervezője nem Fellner Jakab, hanem Gerl Mátyás. Az előadás Fellner egyéniségét egészen új megvilágításba helyezte és szerepét az eddigi felfogással ellentétben inkább kivitelezői, mint tervezői feladatok ellátásában jelölte meg. A probléma világos felvetése és beható elemzése után termékeny vita várható.

A népi művészet egyik leggazdagabb megnyilvánulása a késő középkortól a múlt századig virágzó festőasztalosok tevékenysége. Rozványiné Tombor Ilona hosszú, gondos munkával gyűjtötte össze a hazai műalkotások e jellegzetes sorozatát. A reneszánsz idején oly kedvelt kazettás mennyezetek még évszázadokon át élnek a magyar faluban s rajtuk valóban kivirágzik a népi művészi képzelet.

Zrínyi Miklós, a költő és hadvezér halálának háromszázéves fordulójáról emlékezett meg Cennerné Wilhelmb Gizella. Finom érzékkel elemezte ki Zrínyi képmásainak sorozatából a XVII. század e nagy magyarjának történeti és emberi vonásait.

Társulatunk egy másik nevezetes évforduló jelentőségét is kiemelte. Michelangelo halálának negyvenszázéves jubileuma alkalmából az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészeti karával közös ünnepséget szervezett, melyen Kardos Tibor Michelangelo költészetét, Zádor Anna pedig képzőművészeti jelentőségét méltatta. A Szakosztályban Sümeghy Vera előadásában Michelangelo művészetének antik hagyományait elemezte.

Örvendek, hogy a XX. század festészetének egyik vezető egyéniségéről: Paul Klee-ről is hallhattunk gazdag szempontú jellemzést Passuth Krisztinától.

Entz Géza

Iparművészeti Szakosztály

A szakosztály január 30-i ülését az Iparművészeti Múzeumban tartotta. Sz. Koroknay Éva az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár kódexaiből itt rendezett kiállítás anyagát, a kiállítás rendezésének szempontjait ismertette. Foglalkozott a könyvgyűjtés múltjával Magyarországon, különös tekintettel az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár gyűjteményének kialakulására. Az együttes darabjai először 1882-ben kerültek kiállításra az Iparművészeti Múzeumban. 1958-ban volt első teljes kiállításuk Esztergomban, de ez alkalommal más gyűjtemények kódexei is szerepeltek. Jelen kiállításon az esztergomi gyűjteményen kívül, csupán az Iparművészeti Múzeum néhány darabja egészíti ki az együttest. A kiállítás anyaga mégis teljesebb, mivel gazdagon szerepelnek benne korai művészi nyomtatványok is, különösen olyanok, amelyeknek egyéb történeti érdekességük is van. Az előadó rámutatott Esztergom rendkívül gazdag magyar kötés-gyűjteményének nemzetközi összefüggéseire. Mucsi András az egyes kódexek miniatúráinak művészettörténeti értékelésével egészítette ki az előadást.

Február 27-én Pajor Géza tartott előadást „Néhány szempont Szentpéteri József ötvösmester működésének értékeléséhez” címmel. Elsősorban azokra a társadalmi fejlődési tendenciákra igyekezett rámutatni, amelyek a XIX. sz.-i magyar ötvösség alakulását, így Szentpéteri működését is meghatározták. Az előadó kiemelte, hogy a bekövetkezett változások az ötvösséget a tömegtermelés irányába terelték, de egyidejűleg szükségessé vált egyedi műveket alkotó művészek megjelenése is ezen a területen. Szentpéteri József feladata a korai kapitalizmus

viszonyai között az első olyan magyar ötvös, aki az ötvös-
séget, mint művészetet, kívánta tudatosan művelni.

Április 29-én hangzott el *Major Gyula* előadása: A japáni lakkművészet fejlődése. Az előadó japáni tanulmányútján gyűjtött adatok alapján ismertette ennek az érdekes művészeti ágak múltját, történetét, technikai és művészeti sajátosságait, jelen helyzetét és megállapította, hogy a lakk művészete: sajátos japáni művészet, ami azonban hatással volt nem egy európai iparművészeti ágra is. Nagy értéke volt az előadásnak a bemutatott színes képanyag. Az elmondottakat elmélyítette a Japán iparművészete c. színes japáni rövidfilm, ami a selyemfestés, kosárfonás, kerámia, grafika több ágában nyújtott részletes tájékoztatást a készítés módjáról. Bemutatása igen tanulságos volt a mai alkotó iparművészek számára is.

Május 28-án *Molnár László* tartotta A „Pesti Divatlap” és az iparművészet c. előadását, amelyhez gazdag anyagot merített a reformkor folyóiratainak iparművészeti vonatkozású cikkeiből. Beszámolójából kibontakozott a századeleji Pest épülő városképe, üzemeivel, üzleteivel, iparosaival s a fejlődő városi élet vonásaival. Foglalkozott a Védegylet és az Iparegyesület célkitűzéseivel, hazai és külföldi iparkiadásokkal, a kor öltözködési és lakáskultúrájával, társadalmi életével és a hazai ipart előmozdító mozgalmával s mindezeket a mai történelemszemlélet alapján vette vizsgálat alá. Nagy mennyiségű új adattal világította meg Pest történetének azt a korszakát, melyben az értékes hagyományokkal rendelkező kézműiparból, másrészt a kezdeti gyáripár egyes ágaiból megkezdte kibontakozását az „iparművészet.” Ilyen vonatkozásban az előadás az iparművészettörténet kutatói számára nagy jelentőségű volt.

Október 25-én *Somogyi Árpád* vezetést tartott a szentendrei Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben. A kis múzeum a Múzeumi Főosztály, a Szerb Görögkeleti

Egyház és a Szentendrei Tanács segítségével jött ez évben létre. Anyagát *Somogyi Árpád*, a hazai pravoszláv művészet kiváló ismerője, gyűjtötte össze az ország görögkeleti templomaiból. Ő rendezte a kiállítást is.

A vezetés folyamán, a bemutatott tárgyak kapcsán, közte szemléltető makettek bemutatásával fejtette ki, a török támadás elől a Balkánról hazánkba beözönló szerb népcsoport letelepedésének történetét. Ismertette magyarországi templomépítkezéseiket s a templomok falfestményeinek és felszerelésének kiemelkedő darabjait. Részletezte, hogy a magyarországi szerb művészet milyen helyet foglal el a pravoszláv művészet egészében és melyek ennek helyi vonásai. Beszélt a nevezetesebb magyarországi ikonfestőkről és műveikről, majd a kiállított ritka textil-, ötvös-, kódex- és kézirat-kincsekkel foglalkozott.

Horváth Vera november 26-i előadásával zárult a szakosztály ez évi előadásainak sora. A kasmír sálak iparművészeti ritkaság-számba menő és eddig kevésbé ismertett típusával foglalkozott, ismertette szövésük technikáját, festésük módját, motívumkincsüket és a mintaelosztás típusait. Foglalkozott a típus elterjedésével és európai divatjával, különösen a Napóleon-korabeli Párizsban, majd a szövött technikáról a hímzetre való áttéréssel, az eredeti kasmír-sálak utánzataival, mai megjelenési formáival. Elhelyezte India díszítőművészetében és a típus hatását követte nyomon más ázsiai népeknél, pl. a törököknél. Az előadásban egy kevésbé ismert értékes iparművészeti műtárgytípussal ismerkedett meg a hallgatóság s a hatást fokozta a bemutatott szép színes dia-
pozitív-sorozat.

Az Iparművészettörténeti Szakosztály ez évi programjában, régi tagjaink mellett, három új előadó is lépett nyilvánosság elé. Bekapcsolódásukkal szélesítették a szak-előadók körét, új szempontjaikkal gazdagították iparművészettörténeti szemléletünket.

Weiner Mihályné

KOÓS JUDIT „KOZMA LAJOS HELYE ÉS SZERÉPE A XX. SZÁZADI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBEN”

elmű kandidátusi értekezésének vitája, 1964. V. 27-én a Magyar Tudományos Akadémián

MIHALIK SÁNDOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Koós Judit mindenekelőtt témaválasztásáért érdemel dicséretet.

A magyar műtörténetírásnak az iparművészet általában mostohagyermek. Annál inkább nagyobb jelentőségű, hogy Koós Judit mintegy 600 oldalas és 426 képpel kísért kandidátusi dolgozatában a téma olyan széles körű feldolgozását vállalta és oldotta meg, amely több iparművész nemzedék működéséről ad áttekintést s a magyar műtörténet térképén fehér foltokat tölt meg adatokkal, tartalommal, élettel s ami a legfontosabb — új felismerésekkel. Úttörő vállalkozásnak is mondhatjuk, amely nemcsak a hazai, hanem külföldi érdeklődésre is számot tarthat.

Fogalmazása, különösen az első két fejezetben nem elég pontos. Előfordulnak zavart keltő pongyolaságok, amik könnyűszerrel kiküszöbölhetők.

Koós Judit témaválasztása nemcsak elismerést érdemel, hanem időszerezésénél fogva is cáfolja azt az arisztokratikus álláspontot, amely szerint a közelmúlt művésze, eredményei és története — éppen a távlat hiánya folytán — nem lehet téma a tudományos kutatás számára. Az értekezés szerzője széles körben tekintette át a nemzetközi irodalmat és vizsgálatánál rámutat, hogy a külföldi szakirodalomban nem tátonganak három évtizedes hézagok, mint a hazaiakban. A szerző — mint köztudomású — évek óta foglalkozik témájával és kutatásainak részerményeit kiállításokon, szakfolyóiratokban tette közzé. Beleírta magát témájába s ez a tény megmutatkozik értekezésének felépítésében éppúgy, mint tárgyalásának körültekintő alaposágában, újszerű meglátásaiban.

Kandidátusi értekezésének témája Kozma Lajos, annak helye és szerepe a XX. századi művészet történetében. É sokoldalú, úttörő művész munkásságának tudományos feldolgozása érdekes, szép munka. Méltó monográfia Kozma Lajos egyéniségéhez, életművéhez. Koós Judit vezérfonala, alapállása a dialektikus történeti materializmus. Adatgyűjtését, módszerét, analíziseit és szintéziseit a marxizmus filozófiája szerint iparkodott megalkotni. Nagy anyagot kutatott fel, szorgalma, tudományos lelkiismerete az anyaggyűjtés terén is megnyilvánul. S mivel nemcsak összegyűjtötte, hanem bele is élte magát izgalmas és érdekes anyagába, biztos filozófiai vezérfonállal a kezében otthonosan mozog azon a területen, amelyet évek óta vizsgálat tárgyává tett. Objektív nézőpontját helyesen hangolta össze saját intuíciójával, amely nélkül igazi jó tudományos mű el sem képzelhető.

Koós Judit értekezésében Kozma Lajost, a grafikus, a könyvművészet, a bútór- és interieur-művészt mutatja be, valamint építészeti munkásságát. Fél évszázados pályájának történeti hátterét, a közegét, melyben élt, működött, nemzetközi viszonylatban vizsgálta meg. Az egyetemes iparművészeti fejlődés, az egyetemes új törekvések medrébe helyezi a hazai törekvéseket, a hazai eredményeket. Iparkodik az ellentmondások kor — s melyik kor nem ellentmondásos? — pozitívumaira és negatívumaira rámutatni. Nagy figyelmet fordít a dialektikus kölcsönhatások felismerésére, a régi és az új, és a felmerülő, a haladó és retrográd tényezők s azok harcának tisztázására. Koós Judit koncepciójából következik, hogy viszonylag túltengően nagy terjedelemben foglalkozik

a múlt század második felének iparművészeti törekvéseivel, nemzetközi területen. Nagy dokumentum anyagot ad, ami talán meg is haladja a kandidátusi értekezés célját és a volumenét. A bevezetést túl hosszúvá komponálta, a magam részéről pl. feleslegesnek látom a kutatás magyar és európai intézményeinek fejezetét is. Minden kutatás alapja az adatok és adalékok összegyűjtése. Ez műhelymunka s hozzátartozik a dolgok természetéhez. A kidolgozásban azonban felesleges tehát hosszú fejezetet szentelni neki.

A nemzetközi irodalom kritikai áttekintése jó szakemberre vall. Az iparművészet egyetemes fejlődésének fontosabb állomásait dolgozta fel disszertációjának harmadik fejezetében. Áttekintést ad a külföldi törekvéseiről. Itt — szerintem — nincsenek arányban és érdemük szerint méltatva az egyes országok. Anglia vitte ugyanis a megújuló iparművészeti törekvések zászlaját, mégis aránylag a legkevesebb oldalt szenteli a szerző az angolok ilyen irányú munkásságának. Sok mindent említ, ami kevésbé jellemző a korra, viszont nem látom disszertációjának az oldalain a Bexley Health-béli úgynevezett Vörös ház-at, melyet Webb épített W. Morris számára s amit Morris saját tervei szerint rendezett be. Úgyis látni nem látom sehol Walter Craine nevét, aki pedig nagy hatással volt a magyar művészet és különösen a könyvdiszítés kialakítására. Műveiből az Iparművészeti Múzeumban rendeztek még életében kiállítást. Túlméretezett és olykor naiv a kor és a korszellem felvázolása. Igaz, hogy kezdetben vala Cézanne, de Kozma Lajosnak hozzá semmi köze. Koós Judit, mint a jó tanuló, mindig bizonyítja, hogy készült. Erre nincs szüksége, mert valóban alaposan fel van készülve szakmájában. Ez esetben is a kevesebb több lett volna. Témájának kompozíciója nem elég szoros, időnként szétfolyik és ezért e mű esetleges kinyomásakor a munka újraszerkesztés után kívánkozik.

Jelentős és hézagpótló fejezetben tárgyalja a szerző a magyar iparművészetnek Kozma munkásságát megelőző korszakát.

A Kozma működését felölelő fejezetekben tűnik ki, mennyirehi vatott a szerző a kiváló és sokoldalú mester életművének megírására, méltatására. Helyes Kozma életművének, művészi fejlődésének három részre való tagolása is. Minden tekintetben elfogadható az a beállítás, ahogy Kozmát az újonnan felkutatott adatok valóságos légiójával nagyigényű, magas színvonalat produkáló, alkotó művésznek állítja elének. Koós Judit Kozma Lajost helyére állítja a magyar művelődés közelmúltjának történetében, megadja neki azt, ami megilleti.

Elismerés jár Koós Juditnak azért is, hogy újabb életrajzi adatokat ásott ki a feledésből és Kozma életének eddig ismeretlen fejezeteit tárta fel. Így pl. az egyetemi éveit, a haladó diákmozgalmakat, ismertetlen Ady-Kozma dokumentumokat, a Tanácsköztársaság alatti szerepét s ez utóbbival adatokat szolgáltat a magyar Tanácsköztársaság kulturális történetéhez is.

Új eredményeket és új értékelést ad Koós Judit Kozmának a két világháború előtti tevékenységéről, újonnan feltárt grafikái, könyvművészeti, bútorművészeti munkásságáról.

Megvizsgálja Kozma működését a polgárság, mint osztálymegrendelő szempontjából is és próbál törvényszerűségeket kitapintani, legtöbbször helytálló megállapításokkal. A Kozma-alkotások elemzésében különösen jeleskedik. Jó ízlésű, képzett, pallérozott elme szól ezekből az esztétikai elemzésekből.

Kozma bútorművészetének és interieur alkotó tevékenységének vizsgálatánál is biztos az ítélőképessége. Stílusfejlődését, stílusváltozásait finom érzékkel kíséri nyomon, és időrendben állítja rajzolja meg a dialektikus fejlődés irányát. Valóban hiteles összefoglalást ad Kozma széles körű művészi tevékenységéről. Figyelmét még a legjelentéktelenebbeknek látszó problémák sem kerülnek el.

Külön fejezetben dolgozta fel Kozma építőművészi tevékenységét. Ezt a területet is új adatokkal, adalékokkal gazdagítja. Bár a 30-as években — tudomásom szerint — több Kozma villát modernizáltak, mint pl. a Trombitás úton fekvő egykori Páva villát, amely a nevét a háromszög legkiemelkedőbb pontján állt páva-szoborról kapta, mégis megbízhatónak látszó képleteket kapunk építészeti egykori tevékenységének maradványaiból. Csak a legszorgalmasabb kutató, ebben az esetben Koós

Judit lehet a megismerője Kozma egykori építőművészi tevékenységének. Ennek ellenére igen kétségesnek hangzik az a megállapítása, hogy Kozma életművében az építészet viszonylag késői kezdésű és csupán rövid időt ölel fel. Hiszen éppen ő kutatta fel már 1910-től származó építészeti terveit, ezenkívül pedig Kozma a műegytemen az építészeti szakon tanult.

Függelékül nemcsak Kozma írásait csatolta értékes munkájához, hanem korabeli cikkeket is, főleg Kozma legutolsó építészeti alkotásáról, a budai Átrium-palotáról. Közli továbbá az úgynevezett „tudománytörténeti appendix”-et, amely egyik legérdekesebb része disszertációjának.

Végezetül elmondhatjuk, hogy Koós Judit nagyszabású, bár túlméretezett értekezése alapos és jó munka. Az értekezés a magyar marxista műtörténeti irodalom jelentős eredménye. A szerző munkájával bebizonyította, hogy önálló tudományos munkára alkalmas, felkészült és hivatott.

Mindezek alapján javasolom a benyújtott disszertáció elfogadását és Koós Juditnak a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatára való ajánlását.

POGÁNY Ö. GÁBOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A Tudományos Minősítő Bizottság szíves megbízásából elolvastam Koós Judit „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” című disszertációját. A dolgozatot tudományos irodalmunk nagy jelentőségű vállalkozásának tartom, s nemcsak azért, mert Kozma Lajos esetében a szerzőnek ki kellett lépnie az obligát műtörténelmi tematika köréből, festők, szobrászok után most egy könyvművész-iparművész-építész kap helyet a tudósjelöltek monográfiái között, hanem azért is, mert a XX. század egyik legégetőbb problémáját érinti ez az írás, a modern ember környezetének, életformájának kialakulását, a kulturált, izléses otthonok művészetét. A Kozma-monográfia úttörő érdemű tanulmány, a műtörténeteknek arra a lehetőségére hívja fel a figyelmet, amivel szaktudományunknak ezután mind komolyabban számolnia kell, a lakáskultúra fontosságával ugyanis, azzal a tudatformáló, kedélynevelő hatással, mely a használati tárgyakból, az életünket díszítő, gazdagító, szépítő elemekből, a mindennapok gyakorlati kelleiből árad.

Az anyagi kultúra recens emlékei is figyelmet érdemelnek, szellemi képük, ízlésbeli hovatarozóságuk sokat mond a korabeli felépítmény jellegéről, ugyanakkor tanulságos összefüggéseket tár fel gazdasági bázisukról, helyes kutatói módszerrel szerves egységben láttatja a társadalmi és művészeti problémákat. Persze, az iparművészeti, építészettörténeti téma nem ismeretlen a műtörténetesek előtt. A szakemberek ezekben a tárgykörökben mégis inkább csak a múlt, a távolabbi múlt emlékeanyagának feldolgozását tartják tudományos pretenciójukhoz méltónak. Koós Juditot dicséret, elismerés illeti, amiért hogy századunkból, a közelmúltból választotta ki kutatásai célját: nagyszabású dolgozatát napjaink közvetlen előzményeinek szentelte, s a korszerű iparművészet igényének jelentkezéséről, kibontakozásáról szólóan végül korunk egyik legelevenebb kérdés-komplexumához kapcsolta munkáját. A szerző ilyen feladatvállalása már maga is tudományos érdem, azt mutatja, hogy jól tájékozódik szakmánk tennivalói között, nem zárkózik el aktuális elméleti kérdések megválaszolása elől. Bizton tudja, hogy amikor a hagyományokról értekezik, a jelenek dolgozik.

A marxizmus térhódítása a társadalomtudományokban a kutatók kedv megeléknélését, a kutatási terület kiszélesítését eredményezte. A történelmi igazság érvényesülése megszünteti az aránytalanságot az egyes tudományágakon belül, eltünteti az önkényesen felállított rangsort, melyet tárgykörök szerint tákol össze egykoron a metafizikus önkény. Ennek megfelelően a felszabadulás óta a művészettörténetesek körében teret hódított a XX. századra irányuló érdeklődés, egyre több

értékes dolgozat készül korunk festészetéről, szobrászatáról, grafikájáról, napjaink művészetének közvetlen előzményeiről, mai világképünk kialakulásának okairól, értelméről. Az iparművészet történelmére vonatkozóan még most is elég ritka az efféle vállalkozás, mintha e téren szívósabban védené bástyáit a szakmai arisztokratizmus, a sznobisztikus konzervativizmus. Pedig századunk új látásmódja, a modern képzőművészeti törekvések tanulsága talán éppen a tárgyformáló tevékenységben, textiliák, kerámiák, bútorok, fémművek tervezésében érte el legkésőbb eredményeit.

A Kozma-monográfia imponáló szorgalom, tudományos odaadás terméke, ugyanakkor ez a kutatói alaposág helytálló történelmi koncepcióval párosul, a felidegzett mester működését társadalmi vonatkozásaival egyetemben tárgyalja; kiterjedt tabló közepére állítja modeljét, egyetemes áramlatok, hazai körülmények közé illeszti életművét. Olyan valakivel ismerteti meg az olvasót, a művészet iránt érdeklődő közönséget, de még magukat a műtörténelem művelőit is, akinek a tevékenysége rendkívül jellemző századunk első felére, akiről azonban — páratlan kiterjedésű munkássága ellenére is — csak kevesen és keveset tudtak. Hézagpótló tehát ez az értekezés mint a modern otthon általános történelmi, esztétikai problémáinak felvetője, de mint egy nagy tehetségű közvetlen elődünk, „haladópartí” tehetségünk oeuvre-jének számbavétele is.

A művészettörténetnek az életműnek a feldolgozásaik az anyag összetettsége érdekli. A legújabbkori művészet történetéből merítő monográfiák — ha egy-egy mester munkásságát választották témájuknak — nem taglalták még a képzőművészeti ágak, az építészet-iparművészet-grafika egymáshoz való viszonyát, egy és ugyanazon művész tevékenységében elfoglalt helyét. Pedig korunkra nagyon is jellemző az efféle polifakultás a nevesebb mesterek működésében, mind ez ideig valahogyan mégse került sor ennek a sajátos korjelenségnek, a modern idők képzőművészeti divatának az elemzésére.

Az átlag-műbarát ma is azt hiheti hazánkban, miszerint is a művészeti polihisztorság reneszánsz kori szabadalom, s az elmúlt száz esztendőben bekövetkezett folyamat, a végtelenségig differenciált munkamegosztás kizárja azt, hogy a magas színvonalú alkotómunka több irányú lehessen. A mesterségesen is tenyésztett specializálódás korában mind többször fordul elő, hogy egyik-másik festőművész egyben kerámikus is, könyvet illusztrál, asztali lámpát eszkábál, mindenféle díszítőtevékenységet folytat. Izgalmas kérdésekkel járnak az ilyen esetek. A művészi kifejezés igénye vagy a kényeskedés felelőtlensége vezet-e a sokoldalúsághoz? Enciklopédikus mondanivalókból vagy féldilettáns rögtönzésekkel merít a mesterségét változtató képzőművész? Kísérletező szándék

vagy gátlatlan sarlatánság húzódik meg a mindentudó korszerűség mögött?

Kozma Lajos művészetében a szakmaváltás kronológikus volt. Ha előfordult is párhuzamosság, egyidejűség oeuvre-jének különböző ágazataiban, könyvművészként, majd iparművészként, végül építészként való munkálkodása szakaszosan követte egymást. Társadalmi, gazdasági okai voltak annak, hogy a jó felkészültségű ifjú építés pályája kezdetén mint grafikus kereste kenyerét, az első világháború után mint lakberendező, portáltervező működött, s csak a harmincas években juttatták a háborúra készülődés konjunktúráis illúziói végre tehetségének megfelelő építőművészi feladatokhoz. Nem mintha a könyvgrafika vagy a bútorkészítés nem lett volna méltó Kozma Lajoshoz, hiszen ezekben a munkakörökben is nagyfokú rátermettségről tett tanúbizonyságot. A hazai művelődési állapotok viszont éppen azt akadályozták meg, hogy egyszerre, egy időben alakíthassa ki mindenre kiterjedő művészi módszerét, szemléletét, ízlése, fantáziája egészséges világképpé kerekedjék valahány eleművében.

Életművének három periódusa szellemileg inkább csak reszortkülönbséget jelentett, de egyazon szférában készült, egy hivatott művész útját akaró, fejlődésre képes, az egyetemes művészeti áramlatokkal lépést tartó alkotóerejének bizonyítéka volt minden megnyilatkozása, Kozma Lajos fáradhatatlan rajzolgatásának, tervezgetésének, feladatvállalásainak tanulsága egyöntetű, mert kifejezőeszközeinek eltérő volta mellett is következetes maradt intellektuális készenléte, játékos formaképzése; a gyökeres változások korában, a vizuális művészetek viharos kalandjainak az évtizedeiben se mondott le egyéni hajlamairól, az önálló gondolkodásról, a helyesnek felismert álláspont hangztatásáról. Éppen ezért szerteágazó hagyatéka lehetőséget ad a műtörténelem komplex módszerének alkalmazására, mesterünk grafikai, iparművészeti, építési termésének összehasonlító vizsgálatára.

Igencsak fogas probléma a képkalkotás, tárgyformálás lényegét, tartalmát helyes érvennyel meghatározni, a képzőművész, iparművész, építész munkájának természetét megkülönböztetni, vagy éppen a benne rejlő rokonvonásokat feltárni. Koós Judit nem is vállalkozhatott arra, hogy egyetlen művész példájából általánosítson, adatainak a bőségével viszont elősegítette a hasonló összefüggések jelentőségének hangsúlyozását, további analóg jelenségek felkutatását, annak tudatosítását, hogy közelmúltunk művelődésének történetében figyelemmel kell lennünk a különböző művészeti ágak kölcsönösen egymásra ható törekvéseire. A régebbi korok emlékei között talán könnyebb az egyezéseket meglesni, a képzőművészetek tartományába akkor még az iparművészet, az építészet is beletartozott, a társművészetek fogalmában templom, üvegablak, freskó, szárnyasoltár, monstrancia, kehely, kazula, bronzkapu, graduale — mind elfért, s mert mindegyik jól teljesítette funkcióját a maga helyén, művészileg értékesen megoldva szolgálta korát és annak ideológiáját, egyik ágazat vagy műfaj se tört hegemoniára, nem követelt a többiekől egyszólamúságot, nem kívánta a maga szerűségének az átvételét.

Hogy a használati tárgyak készítésében jelentkező ízlés mennyire tükröz társadalmi valóságot, s hogy egy festmény feltétlenül súlyosabban szól-e valamely eszméről — efféle alternatívákat napjainkban elég gyakran feszegetnek. Egykoron, amikor még nemigen tanították a dialektikát, csak éltek vele, aligha keverték össze a különmemű szellemi jelenségeket. Manapság csak akkor tisztázódhat a műtárgy, a műalkotás jellege, szerepe, ha a rangosabb előzményekről mindent megtudunk, a műtörténelmi intelmeket megfogadjuk, a Kozma Lajoséhoz mérhető oeuvre-t alakulásában, hatásában, dokumentatív érdemében alaposan áttanulmányozzuk. Atyáink, nagyatyáink örökségének felmérése után a jelen úgynevezett elvi-esztétikai ellentmondásai is egyszerűbbnek fognak tűnni, kiderülhet, hogy ezeknek az ellentmondásoknak a többsége a problémák félremagyarázásából származik.

Igaz, Kozma Lajos működésében nemcsak a munkaterületek váltogatták egymást, de a stílusok is. Am ez a

fajta hangváltás kortünetnek mondható, századunk első felére az egész világon jellemző. Gondoljuk csak meg, a fiatal Kozma Lajos a Nyugat folyóirat megindulása idején csinálta első könyvdiszeit, s halála előtt a felszabadult Magyarországon ő lett az újonnan szervezett Iparművészeti Főiskola első igazgatója. Két világháború, két forradalom, fasizmus zúgott végig hazánkban, mialatt a művészet a konzervatív akadémizmus és a nihilista formarombolás szélsőségei között hanykolódott. Mesterünk a feudális fotonaturalizmus uralmának delelőjén indult el a hírnév útján konstruktívan megoldott illusztrációkkal, stilizáltan népi ábrákkal, folklorisztikusan artistikus dekórokkal. A szecessziót, a neobarokkot ezzel a naiv játékosággal enyhítette, majd építészetében a Bauhaus kubusait, szalagjait, funkcionáliszmusát állította a monarchisztikusan nagyzó provinciálekleticizmussal szembe. Alig négy évtized folyamán kellett a megrögzöttségek, és kérészerű divatok közepette a maga fejlődésének számos lépését végigjárnia, mozgalmas művészeti közelében, vonzások és taszítások erővonalai ellenében a saját elképzeléseinek létjogosultságát kivívnia. Koós Juditot dicséret illeti, amiért hogy ezt a bonyolult életutat felmérte, belső törvényeit meghatározta, sokfelől befolyásolt és sokféle tartó törekvéseiben az egyéniség önálló vonásait megkereste.

*

Az érdemek, a tudományos lehetőségek felemlítése után egy opponens nem mondhat le a bírálatra bocsátott dolgozat problematikusságának taglalásáról. A bírálónak e kötelessége teljesítése előtt viszont hangsúlyoznia kell, hogy kifogásai inkább csak néhány kérdés feltevéséig, egynémely javaslat megtételéig terjed. Egy ilyen alapos, mindenre figyelő monográfia értékelése szerénységre készíti a kritikusát, mert sok évi kutatómunka után a szerző olyan méretű tájékozottságra tett szert anyagában, a témájához kapcsolódó tények, események, jelenségek, analógiák világában, hogy a gyengén indokolt kifogásokat könnyen visszajukra fordíthatja. Megjegyzéseim során néhány elvi vonatkozású kételyemet, majd a dolgozat szerkezetében bizonyos fokú módosítására irányuló előterjesztésemet fogom előadni.

A monográfia végén, az összefoglalásban érdekfeszítő, korszakos problémát érint a szerző, amikor azt fejtegeti, mi a helyzete a művészértelmesítésnek a tőkés társadalomban? Pontosabban: alkothat-e haladószerű tehetség a kizsákmányoló pénzén progresszív műveket? A műtörténelem, a szerző igennel válaszol erre a kérdésre, mint ahogyan a kapitalizmus imperialista szakasza, napjaink kultúrája is igazolja ezt az álláspontot. A helytálló tétel azonban részletes és folyamatos indoklás nélkül tetszetős válasz csupán, hitelét ilyen-olyan kiragadott példa — persze csak látszat szerint — könnyen megíngathatja. Meg azután nem is egyértelmű ez a történelmi feladvány. Szándéktalanul is lehet forradalmi hatást kelteni egy-egy remekművel, amiként szocialista öntudattal is gyártott már művész retrográd selejtet. Olykor előfordul, hogy aki értéktöbbletből él, szereti a jó, tehát progresszív műveket, s e tekintetben még esetleg osztályérdekeit is veszélyezteti. Kozma Lajos grafikai termése, majd belsőépítészeti munkássága, végül építőművészi felfogása maradi gondolkodású, reakciós berendezésű társadalomban próbált teret nyerni magának, az avult nézetekkel, a megkövült előítéletekkel szemben kellett bebizonnyítania életképességét. Mesterünk legtöbb műve új szellemiséget árasztott, tisztultabb ízlést terjesztett, az elaggottal, a konvencionálissal szemben előremutatott egy korszerűbb, demokratikusabb, kulturáltabb szemlélet irányába. Azért is érdemes pontos elvi következtetéseket levonni Kozma Lajosnak kora anakronisztikus környezetéhez való viszonyából, mert a jelen egyetemes művészete közállapotainak megértéséhez ad támaszpontot. Érveket kapunk ahhoz, miért lehet marxista szemmel is követendő kezdeményezésnek minősíteni a mexikói monumentalisták, a brazil építésszek és grafikusok, az olasz és francia keramikusok, a japán textilművészek stb. munkásságát.

A tanulmány V. fejezetében — úgy tűnik — Koós Judit nem foglalkozik elegendő Kozma Lajos építőművészi

munkálkodásának legtermékenyebb korszakával, a harmincas években végzett épülettervezői tevékenységével. Holott húsz esztendő grafikus, iparművészi működése után mesterünk ekkor jutott végre képességeinek, tudásának megfelelő építési tennivalókhöz. Ezekről az eredményeiről a szerző kevesebbet szól, mint a korábban kelt könyvművészeti terméről, installációs és belsőépítészeti megoldásokról. Észrevételeim nem a szöveg korlátozottabb mennyiségét nehezményezi, csupán Kozma Lajos szemléleti, alkotói fejlődéséről sürget hangsúlyozottabb megállapításokat, hiszen ezek a konstruktív, modernül épített villák, lakóházak mesterünk szakértelme, kezdeményező ereje teljében készültek, a magyar építészeti történetében kiemelkedő helyet foglalnak el. Mindenképpen méltánylandó ugyanakkor, hogy a szerző foglalkozása, végzettsége szerint művészettörténész, s Kozma Lajos funkcionalista épületeinek részletesebb analízise speciális építészettörténeti szakértelmet is feltételez. Így is képzetkeltő ismertetés kapható a Kozma-monográfiából a harmincas években emelt olyan emlékezetes épületekről, mint az Átrium-ház, a Régiposta utcai bérház, a Magyar Divatcsarnok homlokzata, a Lupa szigeti villa stb.

Amikor Koós Judit Kozma Lajos ténykedését rekonstruálja, gyakran utal korának általános műtörténelmi folyamataira, egyetemes áramlataira, a fejlődés újabb és újabb mozzanataira. Több ízben említi az iparművészeti tömegcikkek gyártásának kapitalista formáit, a közszükséglet kielégítésének profitéhes módszereit. A gyárosok, kereskedők nyereszkeskedő féktelensége valóban elárasztotta vásári áruval a XX. század embeérének otthonát, ócska bővlival tömte tele a kisember lakását. A tőkés gazdálkodás mindig is a nép kárán biztosította a megkívánt hasznót, ami azonban nem tehet bennünket elfogulttá általában a nagyipari eljárás útján előállított szép holmikkal szemben. Szerzőnk — a tárgyalt kor és a felidézett mester művészetének természete szerint — egyedi darabokkal foglalkozik, a pièce unique mércéjével és fetisével közeledik az egyes művekhez. De éppen Kozma Lajos képviselte az igényes sorozatgyártás gondolatát, jól tudta, hogy olcsón is lehet művészt, nagy szériában is lehet értékeset produkálni. Koós Judit jogosan veti meg a filléres gicsek áradatával piacra lépő üzleti spekulációt, de ha műtörténeti studiumaiból lépcsőt akar építeni a jövőnek, nem szabad elhallgatnia, hogy sok példányban is elő lehet állítani jó műveket, a kispénzűeknek is lehet-

tővé kell tenni, hogy ha szerényebben is, de izléses kellékekkel teremthessenek kellemes életformát maguknak. Nem hajánál fogva előráncigált aktualizálás az, ha kimondjuk, hogy millió arányokban csak a szocialista társadalmi rend tudja ellátni esztétikailag elfogadható közszükségleti cikkekkkel, hasznos műtárgyakkal a lakosságot.

Ami a Kozma-monográfia szerkezetét illeti, azzal kapcsolatban is felmerül az oly gyakran hangoztatott kívánság: jó lenne a szövegben felhasználni adatok, idézetek, utalások, gondolatsorok, hivatkozások egy részét a jegyzetek közé vagy függelékbe áthelyezni. Egy vérbeli művészettörténész azért vállalkozik valamely tanulmány megírására, mert érdekli annak tárgyköre, érdemesnek tartja a választott témát tudományosan feldolgozni. A céltudatos kutatómunka egészséges elfoglaltságot plántál a tudósba feladata iránt, s így érthető, ha néha nehezen választja el értekezésében a fontosat a kevésbé fontostól. Erre akad egy sor kádencia a Koós Judit szövegében is.

A legszembeszökőbb az a passzus, majdnem egy egész fejezet, melyben Kozma Lajos különböző törekvéseihez, egész fellépéséhez ad sokirányú indoklást az európai körkép felfázolásával, a századforduló szövevényes szellemi mozgásának érzékeltetésével, az art nouveau, a secesszió felvonultatásával. Igen instruktív az, amit az elmúlt száz év iparművészetének megélenkült történeti kutatásairól felemlít. Az I. fejezetnek ezt a részét, vagyis azt, ameyik a külföldi szakirodalom legújabb megállapításait regeztálja, a könyv végén a tudománytörténeti appendixbe kellene áttenni. Ez a kivonatos áttekintés nagyon is hasznos, szakmabeliek, klérusunkhoz nem tartozó olvasók egyaránt sokat kapnak tőle, de mivel a következő fejezet több teljes műtörténelmi kiegészítéssel elemzi azt a korszakot, melyről a szóban forgó bibliográfiai összefoglalás is beszámol, a monográfia szövegének folyamataból így ez a szakirodalmi tájékoztató kiemelhetők.

Befejezésül meg kell ismételmem, hogy Koós Judit témaválasztása amilyen bátor, olyan követésre méltó. Lelkesedésből és szorgalomból, lényeglátásból és időszűrűsgéből emlékművet állított művészetünk modernisége egyik legeredményesebb kimunkálójának, monumentális monográfiájával lehetőséget teremtett arra, hogy Kozma Lajos élő hagyományaink legmegbecsültebb megismé-lyesítői közé lépjen. Mivel a szerző historikus szenvedélyének, anyaggyűjtő következetességének mai művészetünk, szocialista kultúránk is hasznát látja, szíves örömmel ajánlom disszertációját elfogadásra.

KOÓS JUDIT VÁLASZA

Legyen szabad elsőként dr. Mihalik Sándor főigazgatónak, kandidátusnak őszinte köszönetet mondanom disszertációm mélyreható és alapos elemző bírálatáért. Külön szeretném megköszönni az időt és fáradságot, melyet értekezésem beható bírálatára fordított. Hálásan veszem azokat az általános érvényű és különös értékű észrevételeit és tanácsait, melyeket részben munkám szerkesztését, részben pedig tartalmát illetően közölt.

Megtiszteltetés számomra, hogy mindezeket több évtizedes, kimagasló tudományos eredményeket elért, kiváló tudóstól kaphatom, akinek a hazai művészettörténet kutatásában úttörő érdemei vannak, és akinek munkássága követendő példa a fiatalabb nemzedékeknek.

Éppen ezért — úgy vélem — különös jelentőséget kell tulajdonítanom a bírálat elismerő részének is, melyekkel értekezésemet illette, annak témaválasztását, a téma feldolgozását, időszűrűségét, a felkutatott anyag nagyságát illetően. Nagy jelentőségű számomra, hogy opponensem megállapította: ez az első olyan munka, mely átfogóan hiteles képet ad Kozma Lajos sokoldalú művészetéről.

Az elismerést úgy értekelem, hogy opponensem nemcsak értekezésem célkitűzését látja rendkívül világosan, mely a művelődéspolitikai irányelveknek és a Magyar Tudományos Akadémia távlati kutatási tervében foglalt célkitűzéseknek kívántak megfelelni — hanem éppen ebből következőleg az idevonatkozó alap kutatások összes nehézségeit is. Opponensem lényegbevágóan utal arra,

hogy a disszertáció cáfolat is egyben arra az arisztokratikus állásponton, mely szerint a közelmúlt művészete, annak eredményei és története — éppen a távlat hiánya folytán — nem lehet téma a tudományos kutatás számára.

Ezzel kapcsolatban azt szeretném hangsúlyozni, hogy értekezésem opponensem által konstataált eredményei csak úgy voltak elérhetők — és legyen szabad most ismételtelen az ő szavait idéznem —, hogy az alapállás, a vezérfonal a dialektikus és történelmi materializmus volt, hogy az adatgyűjtést, az analízist, a szintézist, a módszert a marxizmus filozófiája szerint igyekeztem megalkotni. A legkorszerűbb tudományos elméletnek és egyben módszernek a legújabb kor művészettörténete e speciális műfaja kutatásában való alkalmazása — természetesen — nem volt minden probléma nélkül való. Nehezítette, hogy a tárgyalt korszakot és ezen belül éppen az iparművészet feldolgozását tekintve sok példa nem állott rendelkezésre, és olyan művészegyeniség vonatkozásában, mint Kozma, nyugodtan mondhatjuk, hogy egyetlen sem. Ez a magyarázata annak, hogy munkám aránylag nagyobb terjedelmű a szokásosnál, ebből viszont következik, hogy itt-ott elírási hibák elkerülték a figyelmemet.

Bár disszertációm a klasszikus monográfia szabályaira építettem fel, a komplex kutatás és komplex téma szükségszerűen tágitotta annak kereteit, és nem szoríthattam össze, nem merevíthettem meg az anyagot. A dialektikus fejlődés éppen ellenkezőleg azt kívánta,

hogy értekezésemet felépítésében is új vonásokkal, részekkel bátran gazdagítsam.

A legújabbkori magyar iparművészettörténet kutatásának a disszertációban részletesen elemzett és vizsgált — s a világszínvonalhoz viszonyítva távolról sem előnyös — helyzete, természetszerűleg alapvetően meghatározta a módszeren belül is az árnyaltabb, finomabb, sőt rejtett aspektusok kibontásának, megvilágításának szükségességét.

Célul tűztem ki, hogy a korába helyezem a művészt, társadalmába, mivel mindenképpen el akartam kerülni, hogy Kozma Lajos művészete úgynevezett „légüres térbe” kerüljön. Ezért volt szükséges, hogy a múlt század második fele, az 1900 körüli évek és a XX. század első fele fontosabb — bár egyáltalában nem teljességre törekvő — fázisát vizsgálat alá vegyem. Így volt lehetséges, hogy Kozma Lajos sokrétű, közel egy fél évszázadot magában foglaló komplex életműve, de ugyanakkor egy teljes évszázad társadalmi, művészeti, gazdasági, politikai hatásaitól, ipari, technikai, műipari, iparművészeti fejlődésétől, az európai és a hazai társadalmi-művészeti konstellációtól, művészek, kortársak, műhelyek és egyéb, e korszakra lényegesen ható manifestációktól ne váljék elszakítottá. Úgy vélem, ha nem ezt az utat követem — legalábbis feltételezve, de meg nem engedve — megnyithatta volna a pozitívista, illetve szellemtörténeti felfogás több-kevesebb térhódításának lehetőségét.

Mivel célom az volt, hogy a dialektikus és történelmi materializmus elméletének és módszerének alapján oldjam meg a magam elé tűzött feladatot, e világnézetben már adva voltak azok az általános szempontok, szemléletbeli meghatározások, alapvető metodikai lépések és irányok, melyeket azután rendkívül konkrétan, alkotó módon kellett felhasználnom és egyben alkalmaznom.

Természetesen az iparművészet nemzetközi síkon vizsgált előzményeinek — mivel horizontálisan és vertikálisan egyaránt hatalmas anyag feldolgozását kívánta meg — disszertációim kidolgozásakor csak súlypontjait exponálhattam és nem térhettem ki más fontos, bár jelen értekezés szempontjából nézve részletkérdésekre.

A fentebb elmondottak után legyen szabad áttérnem opponensem további bíráló megjegyzéseire, melyekért ugyancsak hálás köszönetet szeretnék mondani. Meg vagyok győződve, hogy azok figyelembevétele — egyes vonatkozásokban — még árnyaltabbá tudja tenni dolgozatomat és ezért már most szeretném kijelenteni, hogy azokkal a fentebb vázolt tényeket szem előtt tartva — egyetértek.

Egyetértek azzal, hogy viszonylag nagy terjedelemben foglalkoztam az elmúlt évszázad iparművészeti törekvéseivel nemzetközi vonatkozásban, de mint fentebb kifejtettem, ezt az alapvetést azért kellett elvégezni, hogy megteremtsem elsőként Kozma Lajos életművének marxista szemléletben való értékelését. Ha ugyanis Kozma Lajos életművének ezt az alapvető bázisát, az azzal dialektikus kölcsönhatásban levő és attól el nem választható korszakot részben vagy egészben kihagytam volna munkám köréből, akkor joggal számon lehetne kérni tőlem ezt a hiányt, és nekem aligha lehetne olyan érvem, mellyel akkor megvédeném munkám hiányosságait.

Egyetértek azzal is, hogy disszertációm bevezetője viszonylag hosszú, és azzal is, hogy minden kutatások alapja az adatok és adalékok összegyűjtése. Valóban így van. Most mégis arról kell' említést tennem, hogy a különböző társadalomtudományok legújabbkori történetének módszertani — feldolgozási problematikája magyar és nemzetközi viszonylatban egyaránt, mennyire előtérbe kerültek. E tudományszakok kutatási módszerei specifikusak az egyes tudományok tárgyát, illetve a művészeti műfajokat illetően, és ezen belül — par excellence — specifikus jellegű az iparművészettörténet, nem is említve olyan rendkívül komplex művészegyéniséget, mint amilyen Kozma Lajos volt. Ezért, úgy vélem, értekezésem bizonynyal nehezen nélkülözhetette volna azokat a metodológiai támpontokat, melyek kutatásaim mikéntjére, helyzetére, konkrét etapjaira vonatkoztak. Bár ezek tárgyalása a hazai szakirodalomban, úgy lehet, nem gyakori — a nemzetközi szakirodalmat tekintve mégsem egyedülálló

jelenség egy értekezés keretében, s talán elég, ha itt csupán a Louvre téziseire utalok, természetesen anélkül, hogy ezt bármilyen módon külső formának tekintettem volna.

Köszönöm és egyetértéssel fogadom opponensemnek azon proposícióját, melyek arra vonatkoznak, hogyha a munka kiadásra kerül, milyen szerkesztési változtatásokat kellene végrehajtanom.

Hogy opponensem milyen mélyen és szélesen foglalkozott a disszertációm beható elemzésével, arra különös két megjegyzése utal. Az egyik a XIX. századi angol iparművészet vezető szerepéről szól, mely szerinte több méltatást érdemelt volna és viszonylag kevés oldalt kapott. Hiányolja Morris „Vörös Ház”-át, valamint Walter Crane nevét.

Tisztában vagyok mindkettő fontosságával, és ezért a második fejezet (41. o.) bevezetését a nemzetközi iparművészet vizsgálatánál az angol iparművészet méltatásával indítottam el. Az idevonatkozó anyag kapcsán többet közölt William Morris, John Ruskin működését, A Prea Raphaelite Brotherhood-ot, a Kelmscott Press jelentőségét, C. R. Ashbee, Voysey, Mackintosh, Beardsley stb. munkásságát és másokét, éppen az angol iparművészet specifikus helyzete miatt közel 20 oldalon keresztül tárgyalom. Távolról sem állítom, hogy nem érdemelt volna többet, de félok, hogy akkor — bár íme alapos okok megvannak rá — még hosszabb lett volna e fejezet. Ilyen megfontolásokból kiindulva nem említettem meg Morris művészetének viszonylag részletes vizsgálatánál az ún. „Red House”-t, melyről egy, a szakirodalomban alig hivatkozott korai Morris méltató (A. Clutton-Brock: William Morris, his work and influence” így írt 1914-ben: „The house which Philip Webb built for Morris aimed at no beauties, exquisite or palatial, beyond the power of the builders of that time. It was unlike other houses of the period chiefly in its plan and in the quality of its material. It was built of red brick and roofed with red tiles, I, shaped, and two storeys high, stood among apple and cherry trees, and was so placed that hardly a tree had to be cut down.” ... etc. (pl. 63–64.)

Akárcsak opponensem, igen jelentősek tartom továbbá Walter Crane működését, és különös érdekességet tulajdonítok budapesti tartózkodásának, amikor a volt Lipótvárosi Casinóban 1900. október 16-án tartott felolvasást a „Vonalak Nyelvéről”, valamint azokat a mindeddig ismeretlen dokumentumokat, kézi rajzokat, sőt eredeti levélváltásokat, melyeket kutatásaim során sikerült felfedeznem. Mindezt azonban azért nem említettem, mert inkább arra hajlanék, hogy a századforduló iparművészetének e jelentős s a hazai kapcsolatok konkrétumával még exponáltabbá vált angol művészével érdeimeihez méltóan további kutatásaim során foglalkozzam behatóbban. Így terveztem annál inkább, mivel tervtémaim éppen e kor iparművészetének feldolgozását, felkutatását és marxista értékelését teszi kötelességemé.

Végül legyen szabad kitérnem opponensemnek Kozma építészetét érintő megjegyzéseire. Valóban, mai nézőpontunkból és mai társadalmunkban kétségesnek tűnhet és alig hihető, hogy egy építész, aki a műegyetemen folytatott négyévi tanulmányai után diplomát kapott, hosszú évekig, sőt évtizedet is elérve nem kap olyan elhelyezkedést, állást, ahol megfelelő gyakorlati építészeti feladatok jutnának neki. Kozmának, az építésznek, a tízes évekből újonnan felkutatott tervei — bár mint értekezésemben kifejtettem — igazolják azt, hogy ez irányú érdeklődése nem szűnt meg a grafikai és bútorművészete mellett az adott, elemzett társadalmi-gazdasági konstelláció ellenére sem, mégis tény azonban, hogy az 1910-es években folyamatos építészeti gyakorlatot több körülmény miatt nem folytathatott. Éveket kellett eltöltenie a harcra az első világháború éveiben, ahol egyetlen kifejezési eszköze a grafika maradt. A Tanácsköztársaság után, mint „aki a bolsevizmus uralmát hathatósan támogatta”, elmozdították katedrájáról és hosszabb ideig semmilyen megbízást nem kapott. Művészpályájának jobbra első két évtizedében tehát — a most újonnan feltárt dokumentumok és tervvázlatok ellenére, grafikai és bútorművészetének kontinuitása mellett, még akkor is, ha tisztelői, barátai vagy munkatársai megbízásából nem-

csak tervez, de alkalmanként épít, illetve átépít kisebb családi házakat, villákat — építészetének diszkontinuitását konstatálhatjuk.

A fenti épületeinek — természetszerűleg nem számszerűsítve, vagy teljes névsor szerinti felsorolására törekedtem, — hanem egy-egy korszakának művészeti jellegű meghatározására és ezért nem tértem ki név szerint minden egyes olyan épületre, melyek a lényegi tudományos jellemzéshez csupán név adalékot, de minőségi változást nem tettek volna hozzá.

Nagyon is társadalmi, gazdasági indítékai, okai vannak — úgy ítélem meg — annak, hogy ez a nagy vagy nagyobb anyagi beruházásokat, és sok más, az értekezésben behatóan analizált tényezőket igénylő művészeti- anyagi tevékenység, Kozma pályájának jobbra utolsó szakaszában mutat kontinuitást.

Értekezésem, opponensem véleménye szerint meghaladja a kandidátusi disszertáció követelményeit, és újon-

nan feltárt és feldolgozott hatalmas anyagával úttörő munkának ítéltető ezen a területen, mégis vagy éppen ezért, lehetnek olyan adalékok, melyekkel még tovább bővíteni lenne célszerű. Ha ez a lehetőség rendelkezésemre fog állni, éppen opponensem javaslatára hivatkozva, örömmel fogom megtenni.

Végül legyen szabad úgy értelmezni opponensem bírálatát, mely azt bizonyítja, értekezésem kapcsán, hogy a legújabbkori magyar művészettörténetnek milyen gazdag, de rejtett területei várnak még feltárára.

S ha a művelődéspolitikai irányelvek és az Akadémia távlati tudományos tervében foglalt alapvető célkitűzések értelmében kandidátusi értekezésem konkrétságával alátámasztotta e tézisek igazságát, és disszertációm hozzájárulhatott a XX. századi magyar művészettörténet feldolgozásának teljesebbé tételéhez — akkor, úgy vélem — helyes cél felé haladtam, helyes elmélet és helyes módszer alapján.

* * *

Nem lehet kedvesebb feladat tanítvány számára, mint hálás köszönetet mondani volt tanárának, dr. Pogány Ö. Gábor főigazgatónak, kandidátusnak a megtisztelő szavakért, az elismerő véleményért, mellyel volt növendéke disszertációját illette, különösen akkor, ha immár, mint opponensétől kapja. A felszabadult Magyarországon elsőként diplomát kapott művészettörténészek, sok irányú és gazdag studiumok után hagytuk el az új szemléletű egyetem régi épületét. Volt tanárain, közöttük opponensem is, tudományos és művészeti életünk kiemelkedő személyiségei. Ők indítottak el a pályán, mérték fel jó szemmel és biztos ítélettel az elkövetkezendő évek — évtizedek tudományos tennivalóit, és hívták fel a figyelmünket, már akkor, azokra a tudományos feladatokra és bizvást mondhatjuk járatlan tudományos területekre, melyeknek feldolgozása és marxista értékelése azóta országosan is központi feladata lett művelődéspolitikánknak, Akadémiánknak, tudományszakunknak.

S ha akkor, amikor még az egyetemen tanultam, mind e feladatok vállalása még csak csírájában indult meg csupán, és feltétlenül helyességét csak mestereim okos előrelátása ismerhette fel, nem csodálható, hogy később látnunk kellett, mily erős bástyákkal védte magát a szakmai arisztokratizmus. Ezek a konzervatív nézetek egyre szűkebb területekre korlátozódnak, s úgy tűnik azonban, mintha az iparművészet történetét tekintve valóban szívósabban védené bástyáit.

Az első Kozma-monográfia, a Kozma-oeuvre feldolgozása, e példátlanul gazdag életmű immár tanulmányozható és szocialista kultúránk szerves részévé lesz. Hálás köszönet, hogy értekezésem tudományos jelentőségét, számomra megtisztelő módon opponensem nagyra értékeli a témaválasztás, a kutatómunka, a feldolgozás egészét és történeti szemléletét tekintve, egyetértek azonban mindenben opponensem bíráló véleményével is. Munkám jelentőségét abban látom, hogy talán sikerül bebizonyítanom; a legújabbkori magyar iparművészetnek olyan mesterei voltak, akik életművének feldolgozása nemcsak lehetséges, hanem alapvető és feltétlenül szükséges. Csak így láthatjuk tisztán és világosan, csak így értékelhetjük helyesen, mi az a hagyomány, mi az a kulturális érték, melyekkel bírnak, melyek közvetlen elődeink előremutató művészetét képezték abban a könyörtelen társadalomban is, ahol a jobb jelenen és jövőn munkálkodtak. Csak így lehetséges, hogy végre az iparművészeti területén is megteremthessük a kontinuitását annak a művészeti fejlődésnek, ami az adott történeti korban, a valóság társadalmi-művészeti fejlődésében megvolt ugyan, de ami — éppen az idevonatkozó opponensi vélemény szerint is oly meggyőzően érvelten bebizonyított — azonban a tudományos kutatásban, vagy éppen a megjelent publikációkban, sajnos, szaktudományunknak e speciális területén nem tükröződik eléggé. Ez tény, és ezt tudomásul nem venni, vagy éppen elhallgatni alapvetően helytelen lenne. S ha azt idézem fel, hogy például Kozma Lajoshoz hasonló kortársak életművei, mint Van de Velde, Otto Eckmann, Josef Hoff-

mann, Mackintosh, Olbrich, vagy akár a cseh Alphonse Mucha munkássága külföldön milyen megbecsült, hogy nem egy, de több monográfia íródott róluk, hogy vándorkiállítások sora mutatja be Béctől Londonig munkásságukat, hogy írásaikat forráskiadásként jelentetik meg, hogy a XX. századi mesterek monográfiája mellett a legújabbkori iparművészet történetének számos feldolgozója akad — nos, akkor — mint értekezésem idevonatkozó része is bizonyítja — úgy vélem, nagyon is lényegbevágóak opponensem szavai.

Csak e korszakkal és e kor mestereivel a helyes, tudományos világnézet alapján való foglalkozás teszi lehetővé, hogy a konkrét történelmi helyzetben, társadalmi valóságban lejátszódott események, folyamatok a tudományban, mint egyik tudatformában, helyesen és a valóságnak megfelelően tükröződjenek. Ma még megfelelő tudományos feldolgozás hiányában vagy egyáltalán nem tükröződnek szaktudományunkban ezek az életművek és folyamatok, vagy ha igen, nemegyszer éppen a tudományos értékelés hiánya folytán, csupán szubjektív vélemények hatásaként.

S ha opponensem úgy ítéli meg, hogy a kutatómunka, amit elvégeztem, s ennek eredménye, az értekezés, mindenben követésre méltó, akkor ismét irányt mutatott és megjelölt a ma feladatait, a ma tennivalóit tudomány- szakunk területén. Ezen belül is olyan lényeges módszertani útmutatásokat adott, mint pl. a művészettörténelem komplex módszerének alkalmazása, az egyes művészeti műfajok kvalitatív és kvantitatív vizsgálata a XX. század művészettörténetében általában és az egyes komplex művészegyéniségek életművében különösen. Valóban helyes és követendő célkitűzés, hogy a különböző és rokonvonások feltárára kerüljenek a különböző művészeti ágak kölcsönösen ható törekvéseinek vizsgálatában, hogy Kozma Lajoshoz mérhető oeuvre nek alakulásában, hatásában, dokumentatív értelmezésében való alapos áttanulmányozása legyen az elkövetkezendő évek munkaprogramja.

Opponensem véleménye — úgy gondolom — messze több, mint értekezésem beható bírálat. Túl ezen meg- szívlelendő és követendő kutatói program egyben, mely ma is, mint a múltban, lényegbevágóan exponálja a legfontosabb tennivalókat.

Ezek után legyen szabad részletesen válaszolnom opponensemnek értekezésem problematikusságait érintő bírálatára, elvi majd szerkezeti proposícióira.

Értekezésem V. fejezete „az építőművész” címmel foglalja össze Kozma Lajos ez irányú munkásságát. Alaposan mérlegelve nem írtam: Kozma Lajos építészete címet, sem azt, hogy épületei, nehogy célkitűzéssel ellentétben Kozma teljes építészetének története és ezen belül konstrukcionális, statikai vagy mérnöki analízis igénye merüljön fel. Ilyen átfogó feladat, vállalkozásban több indokból nem szerepelhetett. Mint opponensem is helyesen világított rá, egyrészt ez specifikusan építészettörténeti feladat lenne, másrészt a XX. század magyar építészettörténete megnyugtató tudományos vizs-

gálata még nem forog kézen. Mindezek nélkül Kozma Lajos teljes építészetét felmérni aligha lehetséges. Célul tűztem ki viszont, és meg is valósítottam, hogy felmértem Kozma Lajosnak építőművészeti pályavonalát, az egyes, e pályát meghatározó jelentős emlékeket felkutatam, megállapítom történelmileg helyes kontinuitásukat, számos új, mindeddig teljesen ismeretlen vázlat, tervrajz, dokumentum első közreadásával bizonyítom, építőművészeti érdeklődésének, építőművészeti koncepciójának állandó jelenlétét, mely utóbbi — opponensem igen helyes szavaival is — csak 20 esztendő grafikusai, iparművészeti, bútorkészítő, interieurművészeti működés után juthatott végre, éppen az adott társadalmi konstelláció folytán, megfelelő építészeti gyakorlati tennivalókhoz, megvalósuláshoz. A konstruktívan, modernül épített objektumok közül, részben funkciójuk szerint csoportosítva mutatom be e korszakot, igen nagyszámú újonnan feltárt vázlatokkal, szimultán, esztétikai minőségű, művészeti jelentőségük szerint értékelem, elemzem, kiemelve a fejlődés kontinuitásában a legjobb, legkomplexebb, legértettebb alkotásokat. Így a tudatos, tudományos szelekció módszerével állapítom meg építőművészeti pályájának hiteles vonalát. Így kapott hangsúlyt szövegben és képanyagban egyaránt pl. az 1933-as rózsadombi villa, mely a 30-as évek első felének egyik legértettebb alkotása, s így a Régiposta utcai bérház, vagy a Mártírok úti bérház ez évtized második feléből. Ezen túlmenően, felkutatam építőművészeti pályájának korai, mindeddig ugyancsak ismeretlen szakaszait, nem is említve olyan jelentős mozzanatokot, mint Kozmának a Tanácsköztársaság alatti ténykedése. Mindezek mellett építőművészeti pályáját kapcsolatba hoztam az egész művészpályával, meghatároztam ahhoz való viszonyát és szerepét. Megítélésem szerint, a közel 100 oldalon és mintegy 90 alkotással tárgyalt fejezetben, opponensem javaslata alapján felmerült konkrét korszak építészetének bővítése csak akkor volna megnyugtató és hiteles módon lehetséges, ha az előbbi kutatási hiányokat az idevonatkozó szakterület pótolná. Mindennek ellenére a 30-as évek építészeti fejlődését és etápiáját, szinte évenkénti fejlődés tárgyalásával kísérem nyomon, hogy kapcsolatba hozzam az általános építészeti konstellációval. Mivel pedig arra vállalkozhattam, hogy szakterületem kutatási mulasztásait, egy évszázad iparművészeti fejlődését átfogva, pótoljam — arra semmiképpen nem, hogy ugyanezt az építészettörténet idevonatkozó anyagával megtegyem.

Mindez természetesen nem zárja ki azt, hogy amennyiben a kutatások előrehaladása ezt lehetővé teszi, ne foglalkozzunk Kozmának most már nemcsak építőművészeti, hanem egész építészetének történetével.

Hálásan köszönöm opponensemnek, hogy Kozma művészetével kapcsolatban felvetette a sorozatgyártás és az egyedi iparművészeti alkotás viszonyának problematikáját. A Kozma-oeuvre valóban nagy többségében egyedi művészeti alkotásokból áll — és ezt a tényt a vizsgálatoknál semmiképpen sem lett volna helyes szem elől téveszteni. Mikor azonban az adott társadalmi-gazdasági-technikai fejlődés eléri a megfelelő szintet, amikor az lehetségessé válik, Kozma elsőként foglalkozik az ún. prototípus tervezéssel. Erre utalok a tárgyalás megfelelő szakaszaiban, valamint többször is hangsúlyoztam arra, hogy mindez és Kozmának ez irányú törekvése már kap-

csolatban van, illetve lesz a mai társadalmunk szükségleteivel. Éppen ezért a tudománytörténeti appendixben a forrás-szemelvények között egyik legnagyobb terjedelemben éppen az ipari formáról való cikket közlöm.

Köszönöm opponensemnek hálásan, hogy erre a jelentős momentumra felhívta figyelmemet, és így egy-egy passzust átfogalmazva, ezt a tényt még jobban exponálhatom.

A disszertációm összefoglalása, a szintézis több, igen alapvető elvi probléma mellett felveti — ahogy opponensem fogalmazta, „érdekesítő korszakos probléma”-ként — azt, vajon alkothat-e a művész a kapitalista társadalomban progresszív műveket? Opponensem elismeri, hogy a műtörténelem, a történelem és korunk is igazolja igennel kifejezett álláspontomat. E helytálló tételt — jelen esetben — az egész korábban tárgyalt I–V. fejezet konkrét anyagával kívántam bizonyítani Kozma alkotásainak társadalmi-művészeti elemzése során. E tétel indokolása tehát — úgy ítélem meg — jelen esetben maga az egész monográfia. Kétségtelen azonban, hogy opponensemnek az ezzel kapcsolatban felvetett gondolatait ismét olyan útmutató feladatokat foglalnak magukban, melyeknek következetes kifejtése, kutatása, tudományunk megítélésére kötelező lehetne.

Végül legyen szabad az értékes opponensi vélemény azon passzusaira reflektálnom — amelyekkel különben ugyancsak mindenben egyetértek —, melyek disszertációm szerkezeti vonatkozásait illetik. Megfogadva és megköszönve opponensem tanácsát, át fogom gondolni, hogy melyek azok az idézetek, utalások vagy hivatkozások, melyek az appendixben megfelelő elhelyezést kaphatnának. Egyetértéssel fogadom azt a javaslatát is, hogy a I. fejezet azon része, mely a külföldi szakirodalom legújabb megállapításait regisztrálja, a tudománytörténeti appendixben kapjon helyet.

Befejezésül legyen szabad ismételt hálás köszönetet mondanom opponensem igényes, mélyreható bírálatáért, annak minden elvi-gyakorlati következtetéséért, értékes tanácsokat tartalmazó passzusaiért, mely együttesen, mint fentebb kifejtettem, nemcsak értekezésemet illeti, hanem a legújabbkori művészettörténeti kutatásunk számos problémáját, feladatát, tennivalóját világítja meg, és így az egyes, tehát jelen disszertáció bírálatával kapcsolatban általános elvi jelentőségű megállapítások szintjéig emelkedik.

Úgy gondolom, ha sikerült disszertációmmal mindeme kitűzött célt megközelítenem, az nemcsak az én munkámat dicséri, hanem dicséri elsősorban volt tanáraimat, akik útbaindítottak, tanácsaikkal folyamatosan támogattak. Dicséri munkahelyemet, mely lehetővé tette a kutatómunkát, feletteseimet, akik jóindulattal és megértéssel minden törekvésemben segítettek.

*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiöltött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Koós Juditnak a művészettörténeti tudományok kandidátusa fokozatot adjon. A Tudományos Minősítő Bizottság 1965. II. 25. ihatállyal Koós Juditot a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

AZ 1964. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

Lucia Vlad Borelli olasz nyelvű tanulmánya antik bronzok és kerámia restaurálásával foglalkozik. 2 képpel. (1.1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum XVII. és XVIII. századi osztrák képeit ismerteti Garas Klára. 8 képpel. (5.1.)

Maria Strassengel stájerországi zarándoktemplomának gótikus tornyáról, ennek szimbolikájáról és restaurálásáról ír P. Leopold Grill és Ulrich Ocherbauer. 22 képpel. (11.1.)

A svéd műemlékvédelmet ismerteti Berth. Berthelson. 6 képpel. (27.1.)

Osztrák későgot vonatkozásokat szlovák kéziratokban közöl G. Schmidt. 10 képpel. (34.1.)

Hans Schäufler egy apostol fejét ábrázoló festményét ismerteti F. Klauner. 2 képpel. (40.1.)

A Bundesdenkmalamt 1963. évi Tirolban megtartott gyűlését ottani restaurálásokról referálja W. Frodl. 6 képpel. (49.1.)

A karintiai Ossiach rendház restaurálását ismerteti St. Simony. 4 képpel. (53.1.)

A Bundesdenkmalamt kitérő restauráló műhelyeinek munkájáról a „Romanik in Österreich” kiállítás előkészítésében referál J. Zykan. 40 képpel. (58.1.)

Ausztriai középkori falfestmények utáni másolatok készítésének módjáról ír W. Frodl. 32 képpel. (77.1.)

Az UNESCO, az Európa-tanács ajánlásai és a francia „Loi Malraux” figyelembevételével a füzet az építészeti műemlékvédelemnek szentelték, annak hangsúlyozásával, hogy a modern követelmények nem elégednek meg a városkép megőrzésével, hanem az egész „atmoszféra” megőrzését igénylik. Világos, hogy ebben nemcsak pontosan meghatározható tényezők jönnek tekintetbe.

Maastricht várostervezési problémáival foglalkozik J. J. J. van de Venne cikke. 12. képpel és több vázlattal. (92.1.)

Műemlékszerű régi városrészek megnyitására értekezik Bernhard Klemm, Dresden. Az illusztrációk között egy budai és egy soproni utcácska is helyet foglal. 12 képpel. (111.1.)

A francia „Loi Malraux 1962”-t ismerteti Peter Leisching. 1 képpel. (118.1.)

A bécsi városkép változásairól ír Walter Frodl. 23 képpel. (121.1.)

A salzburgi „Altstadt” megtartásának műemlékvédelmi és városépítészeti problémáit tárgyalja Theodor Hoppe. 6 képpel. (131.1.)

Linz műemlékvédelmi kérdéseiről ír Norbert Wibiral. 14 képpel. (141.1.)

Wiener-Neustadt főterének helyreállítását ismerteti Franz Eppel. 11. képpel. (148.1.)

Tirol városok műemlékvédelméről ír Josef Menardi. 4 képpel. (158.1.)

Aszfalt alatti városmaradványokról Bécsben értekezik Gertrud Mossler. 1 képpel. (162.1.)

Radocsay Dénes „Gotische Tafelmalerei in Ungarn” c. művét méltatja O. Demus. (169.1.)

Alle und Moderne Kunst

Mariafarr „Szép Madonna” típushoz tartozó 1400 körüli kőszobrárt ismerteti, a típus analóg darabjaival együtt Kurt Rossacher. A budapesti „Szép Madonna” is meg van említve. 26 képpel. (2.1.)

Az 1400 körüli öntött kőplasztikák technikájáról ír Kurt Rossacher. 5 képpel. (12.1.)

A Fayum-beli múmia-arcképekről értekezik Hilde Zaloscer. 7 képpel. (16.1.)

Régi magyar tiszafa bútorokról ír Koós Judit. 16 képpel. (28.1.)

Meytens egy Mária Terézia portréja Münchenben 2600 DM-ért kelt el. (55.1.)

Ausztriában Schloss Petronellben, melynek egyik részében a Duna-múzeum van felállítva, rendeztek be iparművészeti múzeumot a bécsi múzeum raktáryagából. Franz Windisch Grätz ismertetése. 17 képpel. (Heft III—IV. 2.1.)

Jörg Breu „Krisztus a töviskoszorúval” c. herzogenburgi képét ismerteti Robert John. 1 színes képpel. (11.1.)

Wilhelm Mrazek ikonográfiai elemeket a barokk művészetben foglal össze. 20 képpel. (15.1.)

G. Aggházy Mária a tatai múzeum Immaculata szobrát J. Chr. Schletterer (1699—1774) osztrák szobrász művét, valamint analógiáit ismerteti. 4 képpel. (24.1.)

A londoni Sotheby árverésén Botticelli egy képe 10 000 fontot, Fragonard 36 000 fontot, Arcimboldo 10 500 fontot, Belotto 30 000 fontot ért el.

A bécsi Dorotheumban Jan Brughel képe van Balen alakjaival 140 000 schillingért, Waldmüller egy portréja 50 000 schillingért, Rudolf Alt egy vízfestménye 35 000 schillingért, Guggenbichler egyik szobra 35 000 schillingért cserélt gazdát. (55.1.)

XVI—XVII. századi amszterdami festészetről értekezik E. R. Meyer. 7 képpel. (Heft V—VI. 2.1.)

A bécsi Szépművészeti Akadémia képtárának németalföldi festményeiről és azoknak befolyásáról a XIX. századi osztrák festészetre ír Margarethe Poch-Kalvus. 10 képpel. (7.1.)

XVII. századi németalföldi műveket Ausztriában ismerteti Günther Heinz. 4 képpel. (12.1.)

Az életkép és csendélet mint szimbólum a XVII. századi németalföldi festészetben. Robert Keyselitz tanulmánya. 4 kép. (16.1.)

Ausztriai régi illusztrált botanikai könyvekről ír Ursula Giesse. 17 képpel. (20.1.)

Gustav Klimt és osztrák festő-kortársairól ír Otto Breicha. 10 képpel. (32.1.)

A Wiener Werkstätte működését ismerteti Wilhelm Mrazek. 11 képpel. (38.1.)

Kokoschka „Veronika”-jának megszerzéséről a budapesti Szépművészeti Múzeum által számol be Kovács Éva. 1 képpel. (52.1.)

A Dorotheumban egy fiatal hercegnő arcképe Giuseppe Bonitól, 45 000 schillingért, Egger Lienz egy képe 110 000 schillingért cserélt gazdát. (55.1.)

Kremstein minorita templomában rendeztek jelentős kiállítást Ausztria románkori műemlékeiből. Harry Kühnel referátuma. 9 képpel. (Heft VII—VIII. 2.1.)

Herzogenburg kolostor műgyűjteményét ismerteti új-rarendezése alkalmából Rupert Feuchtmüller. 8 képpel. (17.1.)

Johann Michael Feichtmayr, XVIII. századi szobrász és templomdekorátor műveiről és együttműködéséről Johann Georg Uebelherrel ír Friedrich Wolf. 8 képpel. (24.1.)

Kertábrázolásokról ír Heinz Althöfer. 7 képpel. (32.1.)

Michelangelónak a leningrádi Ermitage-ben levő faszobra, mely egy rabszolgát ábrázol, eddig másolatnak számított a Louvre hasonló kőszobra után. Dr. Matsulevics tanárnő most kimutatta, hogy eredeti művel állunk szemben. (52.1.)

1963 novemberében a londoni Sothebynél orosz és görög ikonokat árvereztek. Néhány elért ár: XV. századi nowgorodi iskola 580 font, késő XVII. század 120 font, XVII. század moszkvai iskola 130 font, XVI. századi északi iskola 380 font, Pskov XV. század 260 font. (55.1.)

A löcsei oltár külső nyolc táblaképe évtizedekig nem volt látható, mert a szárnyakat nem tudták behajtani. Most teljes restaurálás kapcsán ez megváltozott és Vojtech Tilkovszky cikkében közli fényképüket. A képek Cranach és Schaufelein metszetei alapján készültek. 10 képpel. (Heft IX. — X. 2.1.)

A müncheni jezsuita kolostor előtti kút szoborműveiről értekezik Gerhard Woeckel. Főleg Johann Baptist Straub (1704—1784) művei szerepelnek. 23 képpel. (9.1.)

Josef Straub, előbbi öccse, Stájerország szlovén részében működött szobrászról ír Szergej Vrser. 8 képpel. (18.1.)

Johann Evangelist Holzer (1709—1740) tiroli festő újjólag felfedezett oltárkép-vázlatát a Münsterschwarzach-ban levő oltárképhez ismerteti Kurt Rossacher. 3 képpel. (22.1.)

Ugyancsak Kurt Rossacher ír Daniel Gran két ismeretlen vázlatáról és Joh. Martin Schmidt egy vázlatáról S. Florian kolostor részére. 3 képpel. (25.1.)

Borsos Béla: Die Glaskunst im alten Ungarn c. művét méltatja Ignaz Schlosser. (53.1.)

Kandinsky 50 műve a Salamon Guggenheim gyűjteményből 38 millió osztrák schillingnek megfelelő összeget hozott Sothebynél. (55.1.)

Az antik művészet utolsó és a bizánci művészet első századainak művészetéről ír Gerhart Egger. 15 képpel. (Heft XI. — XII. 2.1.)

Arcimboldo művészetéhez közöl prágai adalékot Pavel Preiss. 4 képpel. (12.1.)

XVII. századi festményeken ábrázolt iparművészeti tárgyakról ír Jana Kybalova. 10 képpel. (15.1.)

Gerhard Woeckel a müncheni jezsuita kolostor előtti kút szobrairól írt cikkének II. részét adja közre. 6 képpel. (20.1.)

Szőnyben feltárt 14 falfestményt, melyek 1800 évesek, említ meg Peter Baum. (52.1.)

Piroska Weiner: Geschnitzte Lebkuchen-Formen in Ungarn c. művét és Ákos Koczogh: Moderne ungarische Metallschmiedekunst c. művét méltatja E. Köller. (53.1.)

Ugyancsak Ernst Köller mutat be egy újjólag felfedezett 1515 körüli Madonna-szobrot, mely Lienhard Astl műve. (54.1.)

Waldmüller egy 25 × 20 cm méretű képe a Dorotheumban 160 000 schillingért kelt el. Sothebynél egy Raffaele-rajz 2 300 000 o. schillingnek, Courbet: „Demoselles aux bords de la Seine” c. képe 4 1/2 millió o. Sch-nek megfelelő összegért kelt el. (55.1.)

Duveen Brothers, a vezető New York-i képereskedés megszűnt. Az összes tárgyakat sok millió dollár értékben megvette Norton Simon, Amerika egyik legnagyobb vállalkozója, kaliforniai gyűjteménye részére. (56.1.)

Pantheon

Mojzer Miklós az esztergomi Keresztény Múzeum négy sienai quattrocento festményéről: Andrea di Bartolo képével, Matteo di Giovanni két művével és Guidoccio Cozzarelli egy képével foglalkozik cikkében. 9 képpel. (1.1.)

Rembrandt két eredeti rajzát közli Werner Sumowski, amelyeket ilyenek ő állapított meg, mindkettőről kópia is ismeretes. 4 képpel. (29.1.)

Vermeer van Delft eddig ismeretlen mesterét Hendrik van der Burch személyében állapítja meg Ludwig Goldscheider. 4 képpel. (35.1.)

Flaminio Grapinelli, a két Guardi köréhez tartozó festővel foglalkozik Mercedes Precerutti-Garbiri és több képet attribuíál a művésznek. 9 képpel. (39.1.)

Hokusai egy különleges színes fametszetét közli Franz Winzinger. 1 színes és 5 fekete képpel. (67.1.)

Francesco del Cossa utáni Madonna képet közöl Eberhard Ruhmer, amelyet Ercole de' Roberti-nek tulajdonít. 13 képpel. (73.1.)

Georg Pencz két rajzáról ír Wolfgang Pfeiffer. 14 képpel. (81.1.)

J. E. Liotard egy Jean Jacques Rousseau-t ábrázoló portréját ismerteti Walter Hugelshofer. 1 színes és 1 fekete képpel. (91.1.)

Leonhard Kern néhány elefántcsont-faragványát ismerteti Franz Adrian Dreier. 17 képpel. (96.1.)

Csendéleteket I. Soreau, Peter Binoit és Francesco Codinótól mutat be Stefano Bottari. 11 képpel. (107.1.)

Le Valentin, XVII. századi francia festőnek a münchen képtárban levő jelentős képével, az „Erminia a pásztorok közt”-tel foglalkozik Eberhard Hanfstängl. Ennek letisztítása után világosan látható, hogy a mű Earl of Spencernél levő példánya másolat. 1 színes és 8 fekete képpel. (137.1.)

Az altenburgi Lindenau-Museum új szerzeményeit ismerteti H. C. von der Gabelenz. Sajnálja, hogy 1867-ben a Ramboux-gyűjtemény árverése alkalmával, annak korai olasz képeivel nem egészítették ki a múzeumi gyűjtemény hasonló részét. Ezeknek legnagyobb része Budapestre került. 7 képpel. (155.1.)

Francesco Casanova, a memoire-író fivérének, ezen igen kvalitatív festőnek műveivel foglalkozik Heinrich Leporini. 14 képpel. (173.1.)

A düsseldorfi múzeum grafikai osztálya saját barokk rajzaiból rendezett, jól katalogizált kiállítást. E. S. referátuma. (195.1.)

Udineben a 300 év előtt ott született Luca Carlevaris, főleg Velencében működött veduta-festő, műveiből rendeztek kiállítást. 2 képpel. (207.1.)

A stuttgarti múzeum újabban szerzett üvegfestményeit ismerteti Hans Wentzel. 2 színes és 10 fekete képpel. (211.1.)

Dosso Dossi korai műveivel foglalkozik Peter Dreyer. 6 képpel. (220.1.)

Rembrandt rajzairól értekezik Werner Sumowski. 19 képpel. (233.1.)

Ingres-nek a Hittorff családról készült rajzait és azok hátterét ismerteti Hans Naef. 6 képpel. (249.1.)

A brüsszeli kir. könyvtárban kiállították spanyol gyűjtemények flandriai és spanyol miniatúrák kézirat könyveit. Pierre Dumon referátuma. 2 képpel. (266.1.)

Bernardo Belotto műveiből rendeztek kiállítást Drezdában az Albertinumban. A kiállítás és kongresszus referátuma. 3 képpel. (267.1.)

Anton Graff-kiállítást rendeztek Drezdában, Schloss Pillnitzben a híres portréfestő műveiből, aki közel fél évszázadig működött a városban. Fritz Löffler referátuma. 4 képpel. (269.1.)

A nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban kiállították a Museo Correr kölcsönanyagát képező XVIII. századi velencei grafikai veduták nagyobb sorát. Fritz Zink beszámolója. 2 képpel. (273.1.)

Byzantinikus művészet gazdag kiállítását rendezte az Európa-tanács Athénben. 1 képpel. (278.1.)

M. I. Ipsiroglu mongol miniatúrák sorát mutatja be. 17 képpel. (288.1.)

A keményfából (puszpáng) készült középkori kispasztika szép példányait foglalja egybe Antje Kosegarten cikke. 35. képpel. (302.1.)

Sebastian Vrancx ismert háborús műveitől tárgyakban eltérő képeit, ünnepélyek, békés társaságok stb. ábrázolásait mutatja be Friedrich Winkler. 19 képpel. (322.1.)

Georg Petel, XVII. századi délnémet szobrász műveiből rendeztek kiállítást a müncheni Bayrisches Nationalmuseumban. A Kosegarten referátuma. 1 képpel. (341. 1.)

Giovanni Battista Crespi (Cerano), XVII–XVIII. századi olasz festő műveiből rendeztek kiállítást szülővárosában, Novarában. (349. 1.)

Bregenzben a „Barock am Bodensee”-kiállítások harmadik rendezvényét, a szobrászatot mutatták be. Gerhard Woeckel beszámolója. 4 képpel. (351. 1.)

A trecentóbeli és a quattrocento elejébe is átmenő orvieto festészet kiváló mestere, Cola Petruccioli triptichonja tűnt fel müncheni magángyűjteményben. Francesco Santi tanulmánya. 7 kép. (357. 1.)

Dosso Dossi fiatalkori műveiről írt tanulmányának II. részét közli Peter Dreyer. 14 képpel. (363. 1.)

Pontormo portréfestészetének kérdéseiről értekezik Kurt W. Forster. 12 képpel. (376. 1.)

Cecco Bravo, Sebastiano Mazzoni és Pietro Ricchi ismeretlen műveit mutatja be Gerhard Ewald. 17 képpel. (387. 1.)

Goya 1771-ben Olaszországban festett és szignált képét párdarabjával találta meg és adja közre Xavière Desparmet Fitz-Gerald. 1 színes és 2 fekete képpel. (400. 1.)

N. Lieb–F. Dieth: Die Vorarlberger Barockbaumeister c. művét méltatja Gabriele Scherl. (406. 1.)

Antonio da Trento, XVI. századi rézmetsző műveiről megjelent tanulmányt méltatja Gabriele Scherl. (408. 1.)

A „Meister des Cleyve Stundenbuches” nevű hollandus miniátor két fontos művét állította ki a Morgan Library. (409. 1.)

A stuttgarti képtár sok ezer barokk rajzából kiállított 143 darabot, továbbá „Der barock Himmel” címmel tetőfreskók és vallásos képek sorát. (415. 1.)

Kremsben rendezték meg az ausztriai román kori művészet kiállítását. A diszes katalógusban az ausztriai román kori épületek térképe is látható. (423. 1.)

Kunstchronik

A brüsszeli szépművészeti múzeumban „Brueghel százada” címmel rendezett és a XVI. századi dél-németalföldi festészetet felölelő kiállítást rendeztek. Az összes képek reprodukcióival díszített katalógust 23 szakkutató készítette. Ernst Brochhagen referátuma. 2 képpel. (1. 1.)

Marco Ricci műveiből rendeztek kiállítást Bassanóban Franz Heinemann referátuma. 2 képpel. (11. 1.)

Az alsó-ausztriai Altenburg rendházában rendezett Paul Troger kiállítást ismerteti Gerhard Woeckel. A szövegben Garas Klára „Acta”-beli XVIII. századi osztrák festőkről írt cikkére is hivatkozik. 3 képpel. (29. 1.)

„Oreficeria sacra in Friuli” címmel rendeztek Udineben kiállítást, mely gazdag régi egyházi ötvösművészeti anyagot mutatott be. Klaus Kraft referátuma. 2 képpel. (62. 1.)

Monumenta Judaica címei a Rajna menti zsidók 2000 év alatt készült művészi emlékeit gyűjtötték össze a kölni kiállításon. A 800 oldalas katalógus standard műnek tekinthető. Peter Bloch beszámolója. 2 képpel. (64. 1.)

Freisingben őrzött XIII–XIV. századi ikonról értekezik Christian Wolters. 4 képpel. (85. 1.)

A XIV. századi wesztfáliai festészetet bemutató kiállítást rendeztek a Landesmuseumban Münsterben. Peter Strieder referátuma. 4 képpel. (113. 1.)

Otto Beneschnek az Albertina régi rajzairól megjelent kötetét ismerteti Wolfgang Wegner (124. 1.)

A XXI. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus, Bonn 1964. szept. 14–19. teljes programja 12 osztályban, köztük Garas Klára és Koós Judit előadásai. (141. 1.)

Wilhelm Reuschel kitűnő barokk-vázlatok gyűjteményét, amelyet 1960-ban a Bayrisches Nationalmuseumnak ajándékozott, dolgozta fel dr. Gerhard Woeckel könyvében. Ezt a művet méltatja Garas Klára cikke. 2 képpel. (189. 1.)

Georg Petel (1601–1634) délnémet szobrász műveiből rendeztek kiállítást a Bayrisches Nationalmuseumban, amelyet Christian Theuerkauff ismertet terjedelmes tanulmányban. 4 képpel. (201. 1.)

Német, osztrák, svájci és angol főiskolákon munkában levő és elkészült disszertációk. (211. 1.)

Firenze hozzájárulását a Michelangelo-évhez, főleg tudományos téren, ismerteti Herbert Keutner. (233. 1.)

Bizantinikus művészet mint európai művészet — az Európában kiállítása Athénben. Hans Belting terjedelmes referátuma. 4 képpel. (237. 1.)

M. Röthlisberger kétkötetes Claude Lorrain művét méltatja Georg Kauffmann. (254. 1.)

A luzerni Kofler–Truniger-gyűjtemény 1200 [középkori] kispasztikáját, köztük sok korai elefántcsont-faragványt kiállították a zürichi Kunsthauseban. Peter Bloch ismertetése. 4 képpel. (263. 1.)

Hans Reinhardt a reimsi katedrálisról, annak szobraitól stb. írt könyvét ismerteti terjedelmes cikkben Willibald Sauerländer. (270. 1.)

A prágai várban felfedezett jelentékeny régi képgyűjteményt, köztük 70 értékes mű, amely részben még II. Rudolf nagy képtárából maradt meg (ennek fő részei Bécsbe, Drezdába és Stockholmba kerültek), ismerteti Jaromír Neumann. 2 képpel. (297. 1.)

A velencei Museo Correr tulajdonát képező 127 rézkarcot, XVIII. századi mesterek velencei látképeit kiállították Nürnbergben és Münchenben. Wladimir Timofiewitsch referátuma. (309. 1.)

A középkori üvegfestészet sorozatban megjelent Skandinávia kötetét ismerteti Hans Wentzel. 1 képpel. (320. 1.)

A Barock am Bodensee-kiállítás plasztikai (1964) részét ismerteti G. Woeckel. 3 képpel. (338. 1.)

Lotte Kurras a krakói dóm-kincstár keresztjéről megjelent művét ismerteti Josef Deér. Utal több magyarországi leltre és egy kgyópusztai övesatot képen is bemutat. 4 képpel. (345. 1.)

Das Münster

Az anyaföld szimbolikája a késői középkorban a tárgya Donat de Chapeaurouge hosszabb tanulmányának. Főleg 1450–1550 közt helyezik a szenteket a földre magára. 12 képpel. (38. 1.)

Münchenben Ungarischer Institut alakult, melynek célja a német–magyar vonatkozásoknak feltárása a történelem, néprajz és kultúra terén. Vezetője dr. Tamás Bogyay. — Studia Hungarica címmel könyvsorozat indult hasonló programmal Schnell und Steiner, München–Zürich kiadásában. (65. 1.) Első kötete Bayern und die Kunst Ungarns von Thomas v. Bogyay. 1964. (150. 1.)

Máj.–okt., Stift Herzogenburgban kiállításon mutatták be Altomonte iskolájának műveit. (68. 1.)

Apuliai román kori architektúráról közöl tanulmányt Paul Dony. 20 képpel. (189. 1.)

Dr. Karl Busch ismerteti az Ottobereuren apátságban újra megtalált képeket, melyek főleg a barokk korból valók. (212. 1.)

A löcei oltárról jelent meg cseh publikáció: Julius Pasteka: Meister Paul von Leutschau. Prag 1961. Artia. (225. 1.)

A párizsi Notre-Dame 800 éves. C. Metken értekezik ebből az alkalomból Viollet-le-Duc restaurálásairól. (288. 1.)

Szudánban lengyel archeológusok a VI. századból való keresztény templomot ástak ki 95 jól megmaradt freskóval. (288. 1.)

Anton Sturm (1690–1757) bajorországi barokk szobrász füssenbeli műhelyéről ír alapos tanulmányt Michael Petzel. 31 képpel. (314. 1.)

Josef Anton Feuchtmayer, XVIII. századi Bodensee vidéki német szobrász több oltszobrárt publikálja Joachim Hotz. 4 képpel. (330. 1.)

Velencében 70 országból jött 700 résztvevővel műemlékvédelmi kongresszust tartottak. (352. 1.)

Madridban a spanyol műemlékvédelem eredményeit bemutató kiállítást rendeztek, melynek katalógusa a művek restaurálás előtti és utáni fényképeivel nagyon tanulságos. (354. 1.)

A szentendrei ortodox művészet múzeumának létesítéséről számol be A. Angyal. (354. 1.)

A Bomban 1964. szept. 14–19. megtartott XXI. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszusról számol be Th. v. B. (359. l.)

Francesco de Zurbaran halálának 300. évfordulója alkalmából Madridban kiállították műveit, több mint 100 képet, múzeumok kölcsönadárabjait. (419. l.)

Udínében kiállítást rendeztek a város környékéről származó Antonio Carneio (1637–1692) és Seb. Bombelli (1635–1719) műveiből. Az összes művek reprodukcióit tartalmazó katalógus előszavát Rod. Palluchini írta. (420. l.)

A német művészet képtárházát hozzák létre a Fritz Thyssen-alapítvány anyagi támogatásával a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte-nél. (421. l.)

Ferrarában restaurált műveket állítottak ki. (421. l.)
Híradás Pannonhalmi kerengőjének és kolostorudvarának helyreállításáról. W. Sch. (421. l.)

Prof. Otto Benesch elhalálása alkalmából megjelent megemlékezés. (426. l.)

Deutsche Kunst und Denkmalpflege

Otto beuren apátsági templomának fedélszék konstrukcióját írja le Hans-Joachim Sachse. 20 képpel. (20. l.)

A brémai Gewerbehause rekonstrukcióját ismerteti Rudolf Stein. 13 képpel. (37. l.)

Régi, értékes orgonák megóvásának irányelveit írja le Walther Grenzmer. 6 képpel. (52. l.)

Németországi favázas középkori épületek restaurálását ismerteti Hans Reuther. 12 képpel. (61. l.)

Börstel középkori, kődíszítéssel kombinált téglatemplomának restaurálása. Roswitha Poppe referátuma. 10 képpel. (75. l.)

A berlini Palais Ephraim nevű XVIII. századi polgári épület építéstörténete és sorsa. Hans Herbert Möller ismertetése. 11 képpel. (87. l.)

Terek tartozékainak elhelyezéséről ír Heinz Wolff. 9 képpel. (103. l.)

Német díszes reneszánsz szószerk restaurálásáról referál Herbert Wolfgang Keiser. 1 színes és 10 fekete képpel. (113. l.)

A német műemlékvédelmi szakemberek 1964. évi Saar-vidéki gyűléséről és a Luxemburgban és Németalföldön tett látogatásáról referál Heinrich Kreisel. 27 képpel. (121. l.)

Württemberg állami múzeuma, Stuttgart által kezelt Ludwigsburg kastély, mint a rokokó művészet bemutatója, megnyílt. Carlo Carlone tetőfreskók is láthatók. (151. l.)

Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

(Azelőtt Zeitschrift für Kunstwissenschaft)

A regensburgi Schottenkirche St. Jakob északi román-kori kapuzatáról értekezik Richard Strobel. 12 képpel. (1. l.)

Gottschalk osnabrücki püspök sírfedő reliefjéről Iburgban ír Hans Thummmler. 20 képpel. (25. l.)

Nicolaus Hogenberg von München műveiről ír Friedrich Winkler. 9 képpel. (54. l.)

A „Meister mit dem Blattfries” és körének munkáiról írt értekezésének III. részét adja közre Johannes Jantzen. 10 képpel. (65. l.)

Dürer korabeli arcképfestőről, akit „Meister der Augsburger Malerbildnisse”-nek nevez el, szól Heinrich Zimmermann tanulmánya. 6 képpel. (73. l.)

Georg Lemberger 1520 körüli rajzait mutatja be Franz Winzinger cikke. 11 képpel. (81. l.)

Későgótikus osztrák címeres levelekkel budapesti múzeumi tulajdonban foglalkozik Radocsay Dénes. 16 képpel. (91. l.)

Carl Egger, a XIX. század elején élt német festő gyűjteményéről ír Hans Wille. 20 képpel. (107. l.)

Herbert von Einem cikkében Feuerbach „Iphigénia”-járól és vonatkozásairól értekezik. 11. képpel. (127. l.)

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Antonio de Sangallo vatikánbeli Cappella Paolinájáról írt tanulmányt Christoph Luitpold Frommel. 26 képpel. (1. l.)

„Az 1494-i lübecki biblia mestere” és Juan de Flandes közötti egyezésekről értekezik Fedja Anzelewsky. 18 képpel. (43. l.)

Goya rajzairól és grafikájáról megjelent irodalmat ismerteti Jutta Held. (60. l.)

H. Gerson és E. H. ter Kuile: Művészet és építészet Belgiumban 1600–1800 c. művét méltatja Theodor Klauser. 7 képpel. (75. l.)

Jean-Antoine Houdon Németországban levő műveiről ír Bogay Tamás. 16 képpel. (105. l.)

Az 1300–1550 közötti délnyugat-németországi festészet és grafika 1945 óta megjelent irodalmát állította össze Bruno Bushart. (153. l.)

Gótikus könyvilluminációk 1945–1961 közötti irodalmáról készített összeállítását folytatja Ellen J. Beer, ezúttal Belgium és Hollandia kutatási eredményeiről. (163. l.)

Giuseppe Cesari, másképp Cavalier d'Arpino, a római Contarelli kápolna és Caravaggio a címe Herwarth Röttgen értekezésének. 18 képpel. (201. l.)

Az osztrák barokk építészet bibliográfiáját foglalta össze Renate Wagner-Rieger. (246. l.)

Az 1963. év művészettörténeti bibliográfiáját állította össze Hilda Lietzmann. (279. l.)

Studii și Cercetări de Istoria Artei

A Dorohoiában levő, 1495-ben épült Sf. Nicolaie templomról Sorin Ulea tanulmányában megállapítja, hogy falfestményei 1522–1525 közt készültek. 4 képpel. (69. l.)

XVI. századi román faszobrász, Dosoftei mester műveit határozza meg és mutatja be Jon Radu Mircea. 4 képpel. (95. l.)

Homoród erődtemploma falfestményeinek keletkezési idejét Vasile Drăgut, a XV. század elejére teszi. Tanulmányában hivatkozik Boskovits Miklós cikkére is az 1960. évi Szépművészeti Múzeumi Bulletinben. 3 képpel. (102. l.)

Matei Basarab és családja sírköveiről közöl új adatokat Pavel Chihaiu. 2 képpel. (109. l.)

Gavril Uric, XV. századi miniatúristát mint az első ismert román művészt mutatja be Sorin Ulea. 14 képpel. (235. l.)

XV. századi aranyozott ezüst domborművek ciklusáról Suceavában értekezik Theodora Voinescu, mely szerinte ugyanott készült. 24 képpel. (265. l.)

Mugeni (Bögöz) református templomának a XV. század végén készült falképeiről (Sz. László legendája, Antiochiai Margit legendája stb.) értekezik Vasile Drăgut. 12 képpel. (307. l.)

Oud Holland

Rembrandt Dr. Faust rézkarcáról és az inspirált tudós ikonográfiájáról írt tanulmányt H. van de Waal. 45 képpel. (7. l.)

Lottisa Behling ugyancsak Rembrandt Dr. Faustus rézkarcáról értekezik, továbbá J. B. Portas és Jacob Böhme mágiáról írt műveiről. 9 képpel. (49. l.)

Godfried Schalcken önarcképéről ír E. Larsen. 3 képpel. (78. l.)

Jan van Scorel, Marchiennes apátság részére festett Sz. István, Sz. Lőrinc és a tizenegyezer szűz oltárának szét szóródott részeitől végzett rekonstrukciójáról ír I. Gonilouet. 5 képpel. (89. l.)

Jan Asselyn, XVII. századi németalföldi festőnek Willem Schellinks nevű honfitársára gyakorolt hatásáról értekezik Anne Charlotte Steland-Stief. 11 képpel. (99. l.)

Rembrandt utánzó velencei 1800 körüli rézkarckészítő művészeket ismertet Ulrich Finke. 4 képpel. (111. l.)

Cornelis Ketel, XVII. századi németalföldi festő több művét mutatja be I. Schouten. 4 képpel. (122. l.)

Rembrandt Szt. Péter tagadása c. képének festészeti forrásairól értekezik I. R. Judson. 9 képpel. (141. l.)

XVIII. századi holland selyemgyártó ipar hipotézisét tárgyalja Natale Rothstein. 21 képpel. (152. l.)

Magyarországi Margithoz (?) mint Németalföld kormányzójához folyamodó ellenállókat koldusoknak nevezték, vezérük gróf Hoorne volt. Ennek tulajdonát képezte a fából faragott koldus-csésze, amelyet Rolf Fritz ismertet. 4 képpel. (175. l.)

Moyses van Uytenbroeck, XVII. századi németalföldi festő életművét teljességében először publikálja Ulrich Weisner, oeuvre katalógussal, helytelenül neki attributált művekkel és bibliográfiával. 1963. évi doktori tézis. 32 képpel. (189. l.)

J. I. Kuznetzov Adam Elsheimer és Nicolas Knüpfer „Contenta és a boldogság kergetése” ábrázolásait magyarázza. 4 képpel. (229. l.)

Gazette des Beaux Arts

Gapard van Eyck (1613–1673) flamand tengeri képek és ütközetek kisszámú oeuvre-jét mutatja be Marcel Röthlisberger. 7 képpel. (6. l.)

„Brueghel százada” címmel a XVI. századi belga festészetet 1963-ban bemutató brüsszeli kiállításához fűz megjegyzéseket összefoglaló tanulmányt Paul Philippot. 10 képpel. (51. l.)

A prágai iparművészeti múzeumban 1891 óta őrzött rézalakos limoge-i zománclemezről Geneviève Souchal megállapította, hogy a Limoges közelében fekvő Grandmont apátság 6. priorját ábrázolja és a XII. századból való. 8 képpel. (65. l.)

Nicolas Poussin: A szabin nők elrablása c. képéről Pierre du Colombier megállapítja, hogy a kompozíció gondolatát Luca Cambiaso Genova melletti freskójából, nem pedig, mint hitték, Pietro da Cortona capitoliumbeli képéből merítette a művész. 11 képpel. (81. l.)

Rubens: Achelous lakomája c. képének két változatát ismerteti Leo van Puyvelde. 3 képpel. (93. l.)

Goyának, halála után fia tulajdonában volt képeit foglalja össze Xavier de Salas. 10 képpel. (99. l.)

Flamand és hollandi mesterek „Múzsák hangverse” ábrázolásait 1550–1650 közt állította össze A. P. de Mirimonde. 30 képpel. (129. l.)

Osztrák és délnémet könyvtárak barokk dekorálását tárgyalja André Masson cikke. 10 képpel. (159. l.)

VII. és VIII. századi márványplasztikáról értekezik Cral D. Sheppard. 15 képpel. (193. l.)

Jean François Oeben, XVIII. századi francia asztalos-művész bútoremekeinek gazdag sorozatát adja közre André Boutemy. 48 képpel. (207. l.)

Daniel Wildenstein főszerkesztő vezetésével a szerkesztőség egyik munkacsoportja összegyűjtötte a Coypel XVIII. századi festőcsalád tagjainak: Noël, Noël Nicolas, Charles Antoine művei után készült metszeteket. 71 képpel. (261. l.)

Goya londoni, a Royal Academy által rendezett kiállítását méltatja José López-Rey. 7 képpel. (359. l.)

Charles de la Fosse (1636–1716) francia festő monográfiáját foglalja magába a 120 oldalas júl.–aug. teljes füzet Margret Stufmann tollából. 124. képpel.

Michelangelo valamikor Fontainebleau-ban állott Herkules-szobrát rekonstruálja rajzok és bozzettek alapján Charles de Tolnay. 15 képpel. (125. l.)

A szerkesztőség munkacsoportja által a XVIII. századi Coypel művész-család tagjainak oeuvre-összeállítása folytatásaként közreadják az Antoine Coypel (1661–1722) művei után készült metszeteket. 67 képpel. (141. l.)

Az 1500 körül Angliába kivándorolt sváb szobrász Lawrence Emler műveiről értekezik Helen J. Dow. 7 képpel. (153. l.)

Giovanni Paolo Lomazzo önarcképéről a Brerában ír James B. Lynch. 5 képpel. (189. l.)

A királyi festőakadémia egy csoportjának képeiről a párizsi karthausi zárdában a XVII. század végén értekezik Bernard de Montgolfier. 13 képpel. (199. l.)

Jacques Dumont le Romain, XVIII. századi francia festő műveiről Tours múzeumban és más helyeken ír Boris Lossky, mint pótlást Mlle Bataille 1930-ban a festő műveiről megjelent katalógusához. 8 képpel. (225. l.)

A parodizált koncerteknek egy sorát északi festőktől állította össze. A. P. de Mirimonde. 41 képpel. (253. l.)

Greco: A vak meggyógyítása c. képének forrásairól és stílus összefüggéseiről ír A. G. Xydis. 6 képpel. (301. l.)

A jezsuita templom-architektúráról Cordobában (Argentina) ír Santiagi A. Sosa Gallardo. 5 képpel. (307. l.)

Nicolas Fouché (1650–1773) francia akadémiai festő művei után készült metszeteket állította össze a szerkesztési munkacsoport. 15 képpel. (311. l.)

A Beauvais-ben létesült királyi gobelin-manufaktúra kezdeteiről ír Roger-Armand Wigerl. 7 képpel. (331. l.)

Supplément à la Gazette des Beaux Arts

Arras múzeuma letétek segítségével a XVII. és XVIII. század eleje közti francia festészetet mutatja be. (I/2.)

A Germanisches Nationalmuseum megvásárolta Londonban ifj. Peter Vischer egyik rajzát 16 500 fontért. (3. l.)

Spanyolországban nemzeti restaurálási intézet létesült Paul Coremans, a belga hasonló intézet igazgatójának közreműködésével. (3. l.)

Híradás Fenyő Iván az Arte Antica e Modernában a budapesti Szépművészeti Múzeum Parmigianino rajzairól megjelent cikkéről. (4. l.)

Az amszterdami Musée Fodor megnyitásának 100. évfordulóját ünnepelte. Carel Jasyck Fodor szénnagykereskedő és gyűjtő, aki 1860-ban halt meg, hagyományozta az épülettel együtt Amszterdam városára. (5. l.)

Utrecht múzeuma gazdag szoborgyűjteményének új katalógusa jelent meg. (5. l.)

Ramboux, kölni festő, korai olasz festők képeiből kialakított gyűjteményének Budapestre került részéről írt dr. E. Gerlótei a Weltkunst 1963. okt. 15-i számában. (6. l.)

Az ausztriai Herzogenburg kolostor emlékkiállításának fő tárgyai Bartolomeus Altomonte freskói voltak. (8. l.)

A bostoni múzeum gazdag indiai anyagának legjavából kiállítást rendeztek. Ennek alapját K. Coomaraswamy 1917-ben megvásárolt gyűjteménye képezi, aki azután a múzeum tisztségviselője is lett. (9. l.)

A veneziai Correr-múzeum tulajdonában levő XVIII. századi velencei rajzokból rendeztek kiállítást Washingtonban, a National Galleryben. A válogatást és a katalógus összeállítását Teresio Pignatti végezte. (10. l.)

A milánói katedrális terén metro-állomás építésein kora keresztény bazilika és baptisterium maradványaira bukkantak, amelyek valószínűleg a VI. század közepéből származnak. (11. l.)

Az Istituto Centrale del Restauro Rómában kimutatta, hogy a Sz. Lukácsnak magának tulajdonított Madonnák legtöbbje nem, mint eddig gondolták, a XIII. századból, hanem a VII. és VIII. századból származnak. (11. l.)

Carlo del Bravo a Paragoneben kifejti, hogy a budapesti múzeum Carotónak tulajdonított Madonnája Michele da Verona műve. (13. l.)

Mario Salminak Andrea del Castagnóról írt könyvét méltatja G. B. (13. l.)

Híradás H. Olsen Barocchi könyvének 2. kiadásáról. (13. l.)

Párizsban elítélték hamisításokért J. P. Schecroun festőt. A sajtó zseniális hamisítónak nevezi, akit az utánzott festők jelentettek fel. (16. l.)

A februári füzet múzeumok 1963. évi új szerzeményeit mutatja be 55 képen.

A Yale egyetemnek új épülete készült el, amely a művészetnek és építészetnek van szentelve. 4 millió dollárba került. (III. 3. l.)

A rotterdami Boymans-van Beuningen Museum az 1800 előtti képek katalógusa (1962) után megjelentette 1800 utáni képeinek katalógusát (1963) minden képnél az elhangzott véleményekkel. (3. l.)

Az amerikai nagyvállalatok egymás után létesítenek saját képtárakat. Így az International Business Corp., a Pepsi Cola Co., a Chase Manhattan Bank. (4. 1.)

A firenzei német művészettörténeti intézet könyvtára 60 000 kötetet, 400 folyóiratot és 20 000 fényképet foglal magába. (6. 1.)

Párizs város viselettörténeti múzeumában a XVIII. századi viseletekből rendeztek kiállítást. (6. 1.)

A drezdai Albertinum és a varsói Nemzeti Múzeum közösen rendeztek Bernardo Belotto-kiállítást, amelyen a drezdai képtár 35, a varsói képtár 30 festménye és Varsó 61 rajza szerepelt. (7. 1.)

A linzi Neue Gallerie-ben kiállítás volt „Öt évszázad európai portréi” címmel. (7. 1.)

A Goya-kiállításnak a londoni Royal Academyben szép sikere volt, 320 000 volt a látogatók száma. (8. 1.)

XVII. századi emiliei rajzok szerepeltek a milánói Brera kiállításán, köztük néhány ismeretlen is. (9. 1.)

Chagall-kiállítást rendezett Jean Cassou Tókióban 1963 őszén 118 olajfestménnyel stb. A siker igen nagy volt (9. 1.)

Juan Pedro López (Caracas 1724–1787) venezuelai festő 31 művéből rendeztek kiállítást Caracas múzeumában. A művész 115 művét felsoroló katalógus a XVIII. századi venezuelai festészet kézikönyvének tekinthető. (9. 1.)

A humanizmus történetére vonatkozó cikkek közt megemlíti Boskovits Miklós cikkét „Contributions to the Theory of 15th Century Italian Art” az 1962. évi Acta Academica-ban. (12. 1.)

Claude Vignon (1593–1670) francia festő műveivel foglalkozik Wolfgang Fischer a bibliográfiával együtt a Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1962-es és 1963-as kötetében. (12. 1.)

Ismertetés Garas Klára cikkéről Gaspare Dizianiról a Szépművészeti Múzeum 23. Bulletinjében. (13. 1.)

A keret történetét írta meg 119 lapon Henry Heydenryk. New York, Heineman 1963. (19. 1.)

Ismertetés Voit Pál és Holl Imre magyar kályhacsempékről megjelent művéről. (19. 1.)

A nyugat-berlini múzeumok Londonban megvásárolták Greco Mater dolorosáját 100 000 fontért. (IV. 2. 1.)

A Museumskunde 1963 szerint A. Kratz a berlini múzeumoknál kőszkulptúrák restaurálásának új módszerét dolgozta ki, amely a hajszálcsővésségen alapuló gyors belső mosásból áll. (3. 1.)

A drezdai gyűjtemények új katalógusa a háborúban elvesztésként 507 festményt említ, amelyhez 200 elpusztult járul. (3. 1.)

Toledo (USA) múzeumának 1963-ban 230 000 látogatója volt, fele gyermek. (3. 1.)

Yale egyetemének G. Romney 577 rajzát és három vázlatkönyvét ajándékozták. (3. 1.)

Prof. Gombich könyve „Művészet és illúzió” az év legjobb angol művészeti könyve díját kapta meg. (5. 1.)

Chester Dale 500 000 dolláros hagyatékának védelméből a washingtoni National Gallery három utazási stipendiumot ad ki festők, szobrászok és műtörténészek részére. (6. 1.)

Houdon, XVIII. századi francia szobrász, 33 mell-szobrát állította ki Worcester múzeuma. 16 amerikai múzeum, a Louvre és 6 magángyűjtemény adták kölcsön az anyagot. (9. 1.)

A liverpooli Walker Art Gallery az oxfordi Christ Church College 60 régi festményét és 50 rajzát állította ki. (9. 1.)

A Magyar Nemzeti Galéria 1963-ban rendezett kiállítást Csontváry műveiből, amelyeket dr. Bodnár Éva mutatott be. (10. 1.)

A Tate Gallery mintegy 50 modern festményt kölcsönzött a prágai múzeumnak. Ez állítólag az első kiállítása modern külföldi művészetnek, amely Csehszlovákiában látható volt. (10. 1.)

B. Nicholson 1960-ban publikált egy cikket egy 1630 körül Rómában élt mesterről, akit „a gyertyafény mestere”-nek nevezett el. J. Bousquet most megtalálta ennek nevét: Théophile Bigot, másként Trufamondi és 44 művét állította össze. (13. 1.)

Garas Klára Guglielmi-cikkéről az Acta Academica Hung.-ban szóló tartalmi ismertetés. (13. 1.)

Rubens „Négerfejek” c. festményét egy 19 éves ifjú ellopta a brüsszeli múzeumból, mivel az 500 frankos bankjegyen szerepel és így könnyen eladhatónak vélte, de hamarosan megtalálták. (V–VI. 3. 1.)

A Metropolitan Museum grafikai osztályának igazgatója Hyatt Major elkészítette a grafikai gyűjtemény vezetőjét. (4. 1.)

Cleveland múzeuma bírja középkori, képekkel díszített kéziratok legszebb gyűjteményét a nyilvános gyűjtemények között. (4. 1.)

A Yale-egyetem 500 000 dolláros adományt kapott Robert Lehmantól új művészettörténeti tanszék létesítésére. Ennek első vezetője George A. Kubler lesz. (4. 1.)

San Francisco múzeumának tulajdonában volt Rubens portréja Rogier Clarisse-ról. Ennek párdarabja nevezett feleségéről egy gyűjtőnél tűnt fel Los Angelesben, aki azt most a múzeumnak ajándékozta. (4. 1.)

A berlini Akademie der Künste-ben kiállítást rendeztek a jelenlegi dél-amerikai festészet műveiből. (8. 1.)

Macrino d'Alba, 1523 előtt működött, kevéssé ismert olasz festőről készített monográfiát Giovanni Oreste della Piana. Germain Bazin méltatása. (13. 1.)

Mlle J. Folie, a brüsszeli Institut du Patrimoine Artistique Buletinjének 1963. évi kötetében kimutatja, hogy a flamand primitívek művei közt csak 15 olyan van, amelyek autentikus volta iratokkal vagy szignatúrákkal van bizonyítva, holott ezen iskolának 4500 műve ismeretes. (13. 1.)

Érdekes tény, hogy Justi ismert Velasquez művét, mely évtizedek előtt jelent meg, csak most fordították le spanyolra. (14. 1.)

René Creux: Images dans le Ciel c. művében a svájci régi cégtáblákat és cégereket, különösen fogadókéket gyűjtötte össze. (16. 1.)

Yvan Christ, az Arts munkatársa évek óta elszánt küzdelmet folytat „Dénonce les Vandales” c. rovatában műemlékek megóvása érdekében és már sok vandalizmust sikerült megakadályoznia. Most a megóvandó műemlékek jegyzékének kiadását szorgalmazza. (VII–VIII. 2. 1.)

A londoni National Gallery megvásárolta Courbet ismert művének „Demoiselles au bords de la Seine” egyik vázlatát 62 000 fontért. — Megnyitotta raktárának nyolc termét, amelyekben 1000 kép látható. Most először van kiállítva a teljes, 1900 darabból álló képállomány. (3. 1.)

Elias Tormo 2 kötetben, 300 képpel jelentette meg tanulmányát a Rómában őrzött spanyol, portugál és latin-amerikai festményekről. (4. 1.)

Oszttrak kulturális intézet nyílik Varsóban és Budapesten. (6. 1.)

A római német Max-Planck Institut könyvtára 70 000 kötetből, fényképtára 75 000 darabból áll. (6. 1.)

Az ismert középkori receptgyűjtemény, a Diversarum Artium Schedula szerzője Theophilus presbyter el monachus A. Lipinsky szerint bizantinikus származású szerzetes volt és 950 körül, kölni Benedek-rendi kolostorban írta meg művét. Ezzel szemben Dodwell szerint azonos Roger de Helmarshausen szerzetessel és művének megírását a XII. század első felére teszi. (6. 1.)

János Scholz (New York) ismert régi-rajz gyűjteményének 180 lapja előbb Hamburgban, majd Kölnben került kiállításra (8. 1.)

A düsseldorfi Kunstmuseum ötvenéves jubileuma alkalmából rendezett „Italienische Handzeichnungen des Barock” c. kiállítása a gyűjtemény nem publikált római rajzait, főleg Maratta és körének lapjait ölelte fel. (8. 1.)

A Metropolitan Museumban kiállítást rendeztek 250 krémszínű fajánszból, amelyeket Josiah Wedgwood készített. (8. 1.)

Richmond (USA) múzeuma Guardi-kiállítást rendezett. (9. 1.)

Híradás a Magyar Nemzeti Galéria 1963. évi Szőnyi István-élmékiállításáról a Pataky Dénes francia biográfijával ellátott katalógus külön felemelésével. (9. 1.)

Ismertetés Patakyné Molnár Zsuzsa cikkéről a Magyar Nemz. Galéria 1963. évi bulletinjében Morelli Gusztáv

fametszeteiről. Ugyanezen bulletinból megemlíti Sziy Béla tanulmányát Berény Róbertől, továbbá Clarisse Philipp cikkét Czöbel Béláról. (15. 1.)

A Louvre két képét engedte át letétként az ENSZ irodája részére. (IX. 1. 1.)

Párizsban új XX. századi múzeumot terveztek le Corbusier által 34 000 m²-en a Rond Point de la Défense-on. (1. 1.)

A párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban új termeket nyitottak meg, amelyek a XVI. Lajos korabeli gyűjteményt ölelik fel. (2. 1.)

Már 1955-ben jelent meg Juan Antonio Gaya Nuno tollából a spanyol múzeumok együttes vezetője. (2. 1.)

Az amerikai múzeumoknak 1962-ben 100 millió látogatója volt. (2. 1.)

A francia kormány tervbe vette, hogy minden művésznek megtéríti a különbséget egy normális lakás és egy műterem-lakás bére között. (4. 1.)

A párizsi Cabinet des Estampes kiállítást rendezett Gaignières vízfestményeiből, amelyeket egyben színes diapositívekre vettek fel. (6. 1.)

A párizsi Musée d'Art Moderne-ben kiállították Raul Dufynek az 1937. évi nemzetközi kiállításra készült, a villamossággal foglalkozó műveit, amelyek 250 db 2 x 1,20 m nagyságú tablóból állanak (600 m² felület). A művész négy hónap alatt készítette el az egész művet. (6. 1.)

Beauvais-ban a gobelin-manufaktúra 300 éves jubileuma alkalmából kiállítást rendeztek. (6. 1.)

Rennes és Dijon múzeumai a XVII. század klasszikus francia festményeiből rendeztek kiállítást. (6. 1.)

Vieira de Silva, a nagy sikerű, spanyol származású párizsi festőművész (Szenes Ernő magyar származású párizsi festő neje) műveiből a grenoble-i múzeum rendezett elsőnek retrospektív kiállítást. (6. 1.)

A versailles-i kastély 19 termében nyílt meg a „Vienne à Versailles” c. kiállítás, amelyen az osztrákok 227, a Habsburgok által összegyűjtött válogatott műtárgyat mutattak be. 50 gobelin uralta a tálaltot, ezeket a bécsiek sem látták 40 év óta, de a legkülönbözőbb műtárgyak, továbbá képek, szobrok, rajzok is láthatók voltak ízléses elrendezésben. (7. 1.)

A brüsszeli Bibliothèque Royale-ban kiállították a spanyol gyűjteményekben levő spanyol és flamand könyvminiatúrákat. Szép katalógus is jelent meg. (7. 1.)

Memphis (USA) múzeuma Sofonisba Anguiscola-kiállítást készít elő. (8. 1.)

Buffalo múzeuma kiállította három évszázad Niagara-ábrázolásait. (8. 1.)

Michelangelo halálának 400 éves évfordulójára rendezett olasz kiállításokat, főleg a római ismerteti Germain-Bazin. (8. 1.)

Turinban szép kiállítást rendeztek Mostra del barocco piemontese címmel. (9. 1.)

Zágráb iparművészeti múzeumában gazdag kiállítás volt látható a „miniatúrák művészetéből Jugoszláviában”. A katalógust 27 színes tábla és 158 fekete kép díszíti. (9. 1.)

Híradás a Corvina kiadásában Koczogh Ákos tollából megjelent Magyar ékszerek műről. (13. 1.)

Ismertetés Weiner Piroska Mézeskalács-formákról magyar gyűjteményekben c. művéről. (14. 1.)

Ernest F. Fenolosa alapvető és klasszikussá vált művét a kínai és japán művészet korszakairól, New Yorkban új kiadásban jelentették meg. (15. 1.)

Az egy éve elhunyt Georges Wildensteinről P. M. Bardi írt hosszabb megemlékezést. (17. 1.)

A Louvre-nak és a párizsi múzeumoknak 1963-ban 3,5 millió látogatója volt az 1952-beli 2,8 millióval szemben. Naponta a Louvre-t kb. 6000 személy látogatja. (X. 1. 1.)

A bécsi Kunsthistorisches Museum barátainak köre egy 1000 körül készült bizánci aranyozott és zománczott plaque-ot ajándékozott a múzeumnak. (2. 1.)

Beauvais 50 gobelinjét, amelyeket bel- és külföldi múzeumok adtak kölcsön, állították ki a városházán. (5. 1.)

Casselben a Documenta III kiállítást dr. Werner Hoffmann, Wien rendezte. (6. 1.)

A Gallery of modern Art New Yorkban Daubigny 80 művét állította ki. (6. 1.)

Michelangelo 83 rajzát állította ki a British Museum. (7. 1.)

A londoni Royal Academy évi kiállításán 1400 művet adtak el 45 000 fontért. (7. 1.)

Ismertetés Berkovits Ilona Zichy Mihály művészetéről írt könyvéről. (11. 1.)

A Metropolitan Museum 125 000 frankot utalt át a francia nemzeti múzeumoknak, a Gioconda kiállítása alkalmával eladott füzetek ellenértékét. Az 1 600 000 látogató nem fizetett belépődíjat. (XI. 1. 1.)

A Német Szövetségi Köztársaság múzeumainak 1959-ben 9 millió látogatója volt. (2. 1.)

Az ausztriai Kremsben 1926 óta szőlészeti múzeum működik. (2. 1.)

Cleve-i Katalin 1440 körül Utrechtben készült imakönyvét megszerezte a Morgan-könyvtár. Még e könyvtár remekművei közt is kimagasló kvalitású. (3. 1.)

Cleveland múzeumának új szerzeményei közt Maulbertsch egyik műve is szerepel. (3. 1.)

Los Angeles új művészeti múzeuma több mint tízmillió dollárba került. 500 000 tárgyának átköltöztetése hat hónapot vesz igénybe. (3. 1.)

Külön épületet építenek a British Museum könyvtára részére a múzeum mentesítésére. (3. 1.)

Híradás Gerelyes E. tanulmányáról a magyar történelmi múzeumok fejlődéséről az utolsó 100 évben. (4. 1.)

Beaune múzeumában Ziem-nek, a XIX. századi francia Velence-festőnek 30 művét őrzik. (XII. 2. 1.)

Újra megnyitották a bécsi művészettörténeti múzeum iparművészeti és szobrászati teremt, amelyek 25 évig zárva voltak. (3. 1.)

1964. év folyamán a román állami múzeumok öt francia gobelint szereztek, amelyek a XVIII. században Beauvais-ban készültek. (5. 1.)

A Louvre grafikai osztálya 33. kiállítását Correggio és Parmegianino rajzainak szentelte, melyek a gyűjteményben gazdagon vannak képviselve. (8. 1.)

Az Union Centrale des Arts Décoratifs százéves fennállását kiállítással ünnepli. 50 000 tárgyból 45 000 ajándék. (8. 1.)

Az Uffizi 18. rajzkiállításán a flamand és németalföldi rajzok kerültek bemutatásra. (10. 1.)

Udinében két XVII. századi velencei festő műveiből rendeztek kiállítást, Sebastiano Bombelli és Antonio Carneio összesen 94 művéből, melyek díszes katalógusban vannak feldolgozva. (10. 1.)

A román képzőművészeti múzeum cirkuláló kiállítást rendezett XIV–XVIII. századi romániai miniatúrák kéziratokból. (10. 1.)

Bulletin Monumental

Geneviève François-Souchal tanulmányának a grand-monti zománcművekről a XII. században folytatása. 5 képpel. (7. 1.)

A Saint-Michel d'Aiguilhe-ben feltárt ereklyetárgyakról ír François Enaud. 7 képpel. (37. 1.)

Citeaux könyvtárának berendezéséről és díszítéséről értekezik André Masson. 5 képpel. (59. 1.)

Jean Verrier archeológusról emlékezik Francis Salet. (69. 1.)

A Chronique-ben Francis Salet az Art preroman kerekében a kettős katedrálisokról általában és a la Gaule-ban levőről különösen értekező cikkről (73. 1.), Genf és Reims székesegyházairól írt könyvről (74. 1.), Centrális tervezésű épületekről Belgiumban írt cikkről (76. 1.) referál. Az Egyházi építészeti keretében ismerteti a Saint Maurice d'Againe apátságára vonatkozó szövegek összegyűjtését (78. 1.), a XII. század elején épült angoulême-i székesegyház építészeti hatásáról írt cikket (79. 1.), a Párizsban a XI. században felépült Saint-Martin-des-Champs templomról írt tanulmányt (80. 1.), a Lausanne-i katedrális kronológiájáról és építészeiről írt tanulmányt (81. 1.), Valromey templomáról megjelent cikket (83. 1.), a középkori épületek tervezésénél érvényesült matemati-

kai és geometriai ismeretek kutatását. (85. 1.). A Festészet keretében referál Savoie XV. századi festészetéről megjelent cikkről (87. 1.), Pierre Coustain, a burgundiai hercegek festőjéről írt tanulmányt (88. 1.), Perpignan 1500 körüli festészetéről közölt megállapításokról (89. 1.). A Szobrászat keretében Cabestany mesterének munkáiról megjelent cikkről (91. 1.), Senlis múzeumában levő szoborfejekről közölt tanulmányról (91. 1.), VI. Kelemen pápa sírjáról írt cikkről (93. 1.), Pierre de Saint-Jean XIV. századi francia építésről és szobrászról megjelent tanulmányról (95. 1.), a Bulgneville-ben levő síremlék leírásáról (97. 1.) referál. Ugyancsak ismerteti Cruas templomának mozaik padlójáról írt cikket. (98. 1.)

A színes üvegablakokról megjelent tanulmányokból Louis Grodecki ismerteti a Chartres üvegablakainak kronológiáját kialakító tanulmányt (99. 1.), a Princetonnban levő chartres-i ablakfragmensről írt cikket (103. 1.), Louviers üvegablakainak leírását (106. 1.), Guillaume Marcellat, XV–XVI. századi francia üvegfestőről, aki Rómában is sokat dolgozott, megjelent tanulmányt. (107. 1.)

Geneviève François-Souchal tanulmányának a XII. századi grandmonti zománc-művekről harmadik, befejező része. 2 képpel. (129. 1.)

A spanyolországi Siresa (Huesca) koraromán apátsági templomát ismerteti René Crozet. 6 képpel. (161. 1.)

Riom Saint Amable temploma kórusának építéstörténeti adatait közli Edmond Morand. 2 képpel. (171. 1.)

A Chronique-ban ismerteti Francis Salet az Ásatások és felfedezések keretében a normandiai Deux-Jumeaux templommaradvány ásatásokat (171. 1.), Poitierben a Szent Kereszt templom ásatásokat (182. 1.), Moissac apátság restaurálásánál tett archeológiai felfedezéseket (184. 1.), Igny apátságnál folytatott ásatásokat (184. 1.). Az Egyházi építészet keretében referál Spire székes-egyházának tornyáról (185. 1.), ívsoros homlokzatokról Angliában és Franciaországban (186. 1.). A Polgári építészet körében közzétesz ismertetéseket a Silex kőzetről mint építőanyagról Normandiában (188. 1.), Port Vendres neoklasszicista épületeiről (190. 1.). A Katonai építészet körében XIII. századi Savoie-beli kőművesek szerepéről (192. 1.), Hérissou XIII. században elkezdett erődtű várkastélyáról (194. 1.), Sedan várkastélyáról. (196. 1.)

A Szobrászat körében Léon Pressouire ismerteti Saillac templomának kapuzatát (197. 1.), a svéd viklaus-i Madonna mesterének XII. századi működését (198. 1.), egy XIV. századi Madonna a gyermekkel szobrot Cleveland múzeumában (303. 1.), Burgundiai Mária a XV. század elejéről való szobrárt Hamburgban (205. 1.), Kerbreuder kálváriáját (207. 1.), Radocsay Dénes tanulmányát a kassai főoltárról az Akadémiai Actában (208. 1.), a limoges-i katedrális galériájáról szóló cikket (210. 1.) Julien Rocheau, XVI. századi bordeaux-i szobrászt (212. 1.).

Francis Salet referál az Ötvösség körében egy XV. századi ereklyetartó mellszoborról Bourg-Saint-Pierre-ből. (217. 1.)

Pierre Héliot a dániai Roskilde székesegyházáról és a francia építészet hatásáról Dániában 1150–1220 körül értekezik. 9 képpel (233. 1.)

Robert Branner a Strasbourg-i székesegyházra vonatkozó megjegyzéseit adja közre. 5 képpel. (261. 1.)

Pierre Montreuil és Saint-Denis apátsági temploma a tárgya Louis Grodecki cikkének. (269. 1.)

A Chronique-ban Francis Salet referál az Egyházi építészet körében Besançon egyházi topográfiájáról a középkorban (276. 1.), Stavelot apátsági templomáról (277. 1.), Dijon Saint-Bénigne románkori templomáról (278. 1.), Melle XI. századi Saint-Savimin templomáról (280. 1.), Notre Dame de Grosbot cisztercita apátságról (283. 1.), építész megállapításáról a XIV. századi Toulouzeban (286. 1.), Moissac környéki templomokról a XV. és XVI. században (287. 1.), egyházi relikviák utaztatásáról a középkorban építési költségek előteremtésére (288. 1.). A Katonai építészet körében Berry négyszögletes donjonjairól írt tanulmányról referál (293. 1.), A Szobrászat körében ír egy antwerpeni Krisztusról Binche-ben (295. 1.), Montmorency várparancsnoka sírjáról (296. 1.). Az

Ötvösség körében ismerteti Kovács Éva tanulmányát a Cahiers de civilisation médiévale-ban Szent Móric fejkereklyetartójáról Vienne székesegyházában (300. 1.), a délvideki zománcmunkákról (302. 1.). A Bútorok körében ír Castelnau-du-Médoc temploma tárgyairól (305. 1.), az Ikonográfia körében a négy evangélista szimbólumairól (306. 1.).

A Louvre keleti, oszlopsorral díszített homlokzatának alkotóiról értekezik Tony Sauvel. 6 képpel. (323. 1.)

A XIV. század első felében épült Saint-Père-sous-Vézelay templom vonatkozásait Diest káptalani templomával ismerteti Yves Bruand. (349. 1.)

A XII. század elején épült Puiset várkastélyt és helyét a katonai építészet fejlődésében mutatja be Gabriel Fournier cikke. 5 képpel. (355. 1.)

Marcel Aubert tudományos munkáinak 1948-ban e folyóiratban (249. 1.) megjelent jegyzékének folytatása 1962-ig. Mme Gabrielle Thibout összeállítása. (375. 1.)

A Chronique-ban találjuk Francis Salet referátumait, az Egyházi építészet körében a Westminster apátság és a francia gótikus stílus összefüggéseiről (383. 1.), a triforium arkádokról a korai németalföldi templomokban (386. 1.), a Katonai építészet körében a Vendome erődtornyáról négyzetes donjon maradványaival (388. 1.), kör alakú kis középkori védőfalakról Normandiában (389. 1.).

A Szobrászat terén Leon Pressouire ismerteti a modenai katedrálissal összefüggő kutatásokat (391. 1.), két tanulmányt a XIII. századi chartres-i szobrászatról (394. 1.), Vignory-ban a XV. század elején működött szobrászműhelyről (399. 1.), Bretagne-beli egyházi szobrászatról (404. 1.), Francis Salet referál az Ötvösség keretében a Côtes-du-Nord emlékhelyéről ért súlyos veszteségekről, különösen a francia forradalom beolvastatásai folytán (405. 1.).

La Revue du Louvre et des Musées de France

Josse Lieferinx, 1500 körüli provençe-i festő munkáságáról írt tanulmányt Charles Stirling. 40 képpel. (1. 1.)

A francia szobrászat nyolc századának művei közül ad közre egy válogatást Michèle Beaulieu és Françoise Baron. 9 képpel. (51. 1.)

Simon Vouet egy képének összefüggéseit világítja meg Pierre-Marie Auzas. 4 képpel. (85. 1.)

A Montmorency-síremlékről ír Michèle de Beaulieu. 9 képpel. (107. 1.)

A Louvre német művein található zenei témákról ír A. P. de Mirimonde. 33 képpel. (115. 1.)

Jean Mariège, XVIII. századi francia, architektikus képzetbeli tájképek festőjéről értekezik Daniel Ternois. 6 képpel. (131. 1.)

Largillière „La belle strasbourgeoise” c. nagykalapos nőt ábrázoló képéről, annak replikájáról és 3 másolatáról ír Hans Haug. 2 képpel. (139. 1.)

Vidéki francia múzeumok 1960 óta szerzett új festményeit mutatja be Michel Laclotte. 30 képpel (155. 1.), a szobrokat Philippe Chapu. 5 képpel. (175. 1.)

Tours múzeumának Octave Linet által adományozott korai képek közül az olaszokat Michel Laclotte, 14 képpel (181. 1.), az északi iskolákat Boris Lossky, 6 képpel, ismerteti (188. 1.), a múzeum többi új szerzeményét ugyancsak Boris Lossky ismerteti. 5 képpel. (191. 1.)

Beauvais múzeumának régi képeit, Maffei, Morazzone, Guala, Corrado Giaquinto, Bazzani stb. műveit ismerteti Simone Cammas és Michel Laclotte. 11 képpel. (195. 1.)

Ugyanezen múzeum Antoine Caron-képét összefüggéseivel ismerteti Sylvie Béguin. 14 képpel. (203. 1.)

Ugyancsak a múzeum új szerzeményét, B. Gaulli, Baciccio egy képét Robert Enggass ismerteti. 3 képpel. (214. 1.)

Orazio Gentileschi Franciaországban festett képét Nantes múzeumában ismerteti Charles Stirling. 5 képpel. (217. 1.)

Claude Deruet képeiről a strasbourgi múzeumban ír Germain Viatte. 8 képpel. (221. 1.)

Lille múzeumának új szerzeményeit, egy Pieter Lastman-képet és egy Jordaens-rajtot mutat be Albert Chatelet. 2 képpel. (227. 1.)

Douai múzeumának új szerzeményeit, köztük Frans Floris, Goltzius, Cornelis van Haarlem, S. de Bray, Weenix, de Troy műveit ismerteti Jacques Guillonet. 8 képpel. (233. l.)

Ugyanezen múzeum Balthasar van der Ast csendéletéről ír A. P. de Mirimonde. 10 képpel. (239. l.)

Nicolas Mignard egy dekoratív képsorozatát Avignon múzeumában ismerteti Georges de Loye. 6 képpel. (255. l.)

Gian Antonio Pellegrini 3 festményét Caen múzeumában mutatja be Pierre Rosenberg. 3 képpel. (259. l.)

Rubens hat kis vázlatát Bayonne múzeumában ismerteti Michael Jaffé. 13 képpel. (313. l.)

The Burlington Magazine

A januári szám a londoni Goya-kiállításnak van szentelve.

A szerkesztői vezércikk kifejezi az angolok háláját a kölcsönadott művekért, így a két budapesti képért (Körös leány, Köszörűs) is. (3. l.)

Nigel Glendinning hosszabb tanulmányban foglalja össze az angol közönség állásfoglalását Goya művészetével szemben a XIX. században. (4. l.)

Xavier de Salas ismerteti Goyának spanyol festőkről vörös krétával rajzolt sorozatát. (14. l.)

Nyolc albumot Goya rajzaival (kb. 540 db) ismertet Eleanor A. Sayre. 14. képpel. (19. l.)

Edith Helman Goyáról, az arcképfestőről ír és főleg a hasonlóság és stílus kérdéseivel foglalkozik. 6 képpel. (30. l.)

Xavier de Salas Goyának kis alakú, bikaviadalokat ábrázoló festményeiről ír, amelyek hasonlóak bordeaux-i litográfiáihoz és azokkal egy időben készülhettek. 4 képpel. (37. l.)

Watteau egy metszetben ismert, de lappangó művét, a Tavaszt találta meg Michael Levey egy angol gyűjteményben. 10 képpel. (53. l.)

A római San Martino ai Monti templomot díszítő festményekről szóló értekezésének első részét közli Ann. B. Sutherland. 8 képpel. (58. l.), II. rész (115. l.)

Wenceslaus Hollar Tangerről készített rajzait közli F. C. Springell. 10 képpel. (69. l.)

Vasari rajzát Francesco I.-nek a firenzei Palazzo Vecchióban levő studiólója részére adja közre Michael Rinehart. 4 képpel. (74. l.)

Baciccio két művével egészíti ki Robert Enggass a művészről írt monografiáját. 2 képpel. (76. l.)

Justus Müller Hofstede egy Antwerpenben levő, Sz. Pál konverzióját ábrázoló, eddig Otto van Veennek tulajdonított képről megállapítja, hogy Rubens fiatalkori műve, abból az időből, amikor Leonardo Anghiari csatájával foglalkozott. 15 képpel. (95. l.)

Az 1963. évi 351. lapon megjelent Allan Braham Mansart tanulmánya után Peter Smith közli ugyancsak a párizsi Val de Grâce templomra és konventre vonatkozó tanulmányait. 6 képpel. (106. l.) Mint III. Mansart-tanulmányt Peter Smith a párizsi Visitation-templom és konvent rajzait tartalmazó cikkét közli. 26 képpel. (202. l.) IV. Mansart-tanulmányként Allan Braham a Château de Gesvres-ről ír. 9 képpel. (359. l.)

Rosso Fiorentino egy rajzával és a freskóval, amelyhez készült, foglalkozik Michael Hirst cikke. 6 képpel. (120. l.)

Sebastiano Ricci működésére vonatkozó dokumentumokat közöl Garas Klára és valószínűsíti, hogy Spanyolországban valahol Riccinek freskója vagy tetőfestménye lehet. (130. l.)

Itáliában levő műtárgyakról vagy épületekről fénykép szerezhető be a következő nem haszonra alapított intézmény útján: Fototeca di Architettura e Topografia dell' Italia Antica, Via Angelo Masina, 5. Roma (136. l.)

Az 1963 végén elhunyt Ludwig von Baldassról ír visszaemlékezést Charles de Tolnay. (136. l.)

Frits Lugt, akinek a grafikákon található gyűjtőjeleket tartalmazó műve nélkülözhetetlen segédeszköz, 40 éve gyűjti a XVII. századtól kezdődőleg az aukciókatalógusok adatait. Répertoire des Catalogues des Ven-

tes címmel 1938-ban megjelent az I. kötet 1825-ig terjedőleg, 1953-ban a II. kötet 1826–60. évekről, legújabbban a III. kötet az 1861–1900. évekről, amely kb. 60 000-re emeli a regisztrált aukciókatalógusok számát. Most dolgoznak az 1901–1925. éveket felölelő IV. köteten és felszólítják az angol közönséget, hogy előfizetéssel támogassák az angliai adatgyűjtést. (147. és 184. l.)

Orazio Borgianni Olaszországban és Spanyolországban a címe Harold E. Wethey tanulmányának. 18 képpel. (147. l.)

Lorenzo Bernini „Barcaccia” nevű, bárkát ábrázoló római kökútjáról írt tanulmányt Haward Hibbard és Irma Jaffé. 13 képpel. (159. l.)

Bernini két rajzával és velük összefüggő problémákkal foglalkozik Luigi Grassi. 16 képpel. (170. l.)

Giovanni Battista Passeri, XVII. századi olasz festő egy elveszett oltárképéről Ann. B. Sutherland és két szignatúrájáról Anne Crookshank értekezik. 3 képpel. (179. l.)

Düsseldorf gazdag rajzgyűjteményének olasz barokk rajzaiból rendezett kiállítást és jó katalógusát méltatja Walter Vitzthum. 4 képpel. (180. l.)

Federico Barocciról második kiadásban, ezúttal 206 táblával, Harald Olsen tollából megjelent művet méltatja Walter Friedländer. (186. l.)

Allan Ramsay, XVIII. századi angol arcképfestő műveiből a Royal Academyben rendezett kiállításról referál John Hayes. 1 képpel. (190. l.)

Lanfranco, XVII. századi olasz festő a Quirinal részére készített faldekoráció-vázlatrajzát közli Walter Vitzthum. 3 képpel. (215. l.)

Simone Pignoni (1681–1728), kevésbé ismert firenzei festő munkáit ismerteti több kép attribúálásával Gerhard Ewald. 14 képpel. (218. l.)

Francesco Fernandi, Imperiali néven ismert 1679-ben, Milánóban született festő műveiről írt tanulmányt Anthony M. Clark. 16 képpel. (226. l.)

Jean Cailleux bevezetése a galériájában rendezett Boucher-kiállítás katalógusában. 6 képpel. (246. l. után.)

Pierre Jollain, XVIII. századi francia festő egy tetőfreskó-vázlatát a Bowes-Museumban közli Tony Ellis. 1 képpel. (285. l.)

Giovanni Lanfranco, XVII. századi olasz festő néhány rajzát a capodimontei múzeumban. Nápolyban ismerteti Robert Enggass. 5 képpel. (286. l.)

Bernardo Belotto műveinek drezdai és varsói kiállításáról referál Jan Bialostocki. 2 képpel. (289. l.)

Richard Wilson, XVIII. századi angol festő rajzát amerikai magángyűjteményben és a képet változtatva, amelyhez készült, mutatja be John Hayes. 3 képpel. (337. l.)

Rubens ismeretlen kartonját közli Colin Eisler. 2 képpel. (357. l.)

Pier Francesco Mola, XVII. századi olasz festő néhány művéről ír Ann. B. Sutherland. 4 képpel. (363. l.)

Philip Tideman, 1700 körüli németalföldi festő képsorozata angol kastélyban. Basil Skinner tanulmánya. 4 képpel. (368. l.)

Lodovico Carracci rajzát elveszett „Sz. Péter pénitenciája” c. képéhez találta meg a Louvre-ban D. C. Miller. 2 képpel. (374. l.)

Az Európa-tanács által Athénben Byzánci művészet: Európai művészet c. kiállításról referál John Backwith. 9 képpel. (399. l.)

Priamo della Quercia, XV. századi olasz festőnek tulajdonított könyvillusztrációkról és táblaképekről ír Millard Meiss. 19 képpel. (403. l.)

Caravaggio-képeken látható kardokról közöl tanulmányt Desmond Macrae. 8 képpel. (412. l.)

José Lopez-Rey Velazquez-könyvét méltatja E. Harris. (425. l.)

Giovanni Battista Crespi (il Cerano) (1557–1633) kb. 70 művéből rendeztek kiállítást Novarában. Dr. Marco Rosci katalógusa maradandó monografia. (438. l.)

Főszerkesztői méltatás a Victoria & Albert Museum új háromkötetes Olasz szobrászat c. Pope–Hennessy által összeállított katalógusáról. (441. l.)

Rubens-vázlatot ismertet Justus Müller Hofstede. 14 képpel. (442. 1.)

XIV. Poussin-tanulmányként Anthony Blunt a művész Keresztrefeszítés képeről és a hozzá készült rajzvázlatokról írt tanulmányt. 6 képpel. (450. 1.)

J. B. Pigalle Merkur-szobráról és mozdulatának egyezéséről Watteau és eredetileg Jordaens képével ír Michael Levey. 4 képpel. (462. 1.)

Augusta Ghidiglia Quintavalle könyvét a Bertoiának nevezett Jacopo Zanguidi XVI. századi festőről méltatja Keith Andrews. 3 képpel. (463. 1.)

Rembrandt önarcképéről műteremben a bostoni múzeum tulajdonában értekezik Seymour Slive. 6 képpel. (483. 1.)

Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701) szicíliai születésű szobrász, viasz reliefek művészeről írt R. W. Lightbown tanulmányt. Az I. rész a firenzei periódus, 9 képpel (486. 1.), a II. rész Genua és Franciaországban, 3 képpel (563. 1.).

François Boucher fiataalkori rajzainak egy sorozatát mutatja be John E. Ruch. 9 képpel. (496. 1.)

Japán hatásokat Whistlernél mutat ki John Sandberg. 8 képpel. (500. 1.)

Két Angliában levő XVII. századi vázlatot Andrea Vicentinónak tulajdonít Terence Mullaly. 2 képpel. (507. 1.)

Antonio Canal egy korai művét, római látképet mutat be W. G. Constable. 5 képpel. (509. 1.)

Baciccio oeuvre-jéhez pótlásként egy Madonnát ismertet Robert Enggass. 2 képpel. (510. 1.)

Udinében kiállítást rendeztek Sebastiano Bombelli és Antonio Carneó műveiből. Az összes műveket reprodukáló katalógus tanulmányokat foglal magába Palluchinittól és Aldo Rizzitől. (531. 1.)

Az angliai műtárgy-kivitel szabályaival foglalkozik a főszerkesztői vezércikk. (545. 1.)

Michelangelo national gallerybeli Madonnájának festői technikájával foglalkozik Helmut Ruhemann és Joyce Plesters. 5 képpel. (546. 1.)

Lorenzo Monaco, XIV. századi festő korai korszakára vonatkozó kutatásait közli Federico Zeri. 7 képpel. (554. 1.)

Paolo Ucello San Miniato kolostorában a tárgya Howard Saalman cikkének. 7 képpel. (558. 1.)

Antonio és Giuseppe Rolli XVII. századi bolognai tetőfreskó festők néhány vázlatrajzát közli Ebrina Feinblatt. 5 képpel. (569. 1.)

A Louvre rajzgyűjteményének egy női fejében Ann B. Sutherland Michelangelo rajzát véli felfedezni. 1 képpel. (572. 1.)

A Morgan Library új szerzeményét, Cleve-i Katalin imakönyvének 1435 körüli kötetét ismerteti John Plummer. 6 képpel. (595. 1.)

A kereskedelem által bemutatott képek közül Osias Beert, Giuseppe Nogari, Giuseppe Gamberini és Francesco Guardi festményei említendőek.

Connoisseur

A londoni Goya-kiállítást ismerteti N. Glendinning. 6 képpel. (17. 1.)

Goya grafikájának kiállításáról a British Museumban ír Paul Hulton. 10 képpel. (22. 1.)

A spanyolországi Tendúdia kolostornak csempeoltárait Niculoso Pisanótól és másoktól mutatja be Alice Wilson Trothingham. 14 képpel. (28. 1.)

XIV. századi angol alabástrom szobornűvekről, főleg a nottinghami iskolához tartozókról, értekezik Clement F. Pitman. 18 képpel. (82. 1.)

Az oxfordi Christ Church College kép- és rajzgyűjteményéről ír W. G. Hiscock. 4 képpel. (104. 1.)

Luisa Roldán, XVII–XVIII. századi spanyol szobrászról írt tanulmányt Beatrice Gilman Proske. I. rész, 8 képpel (128. 1.), II. rész, 6 képpel (199. 1.), III. rész, 11 képpel (269. 1.).

Corvin Mátyás Faenzában készült étkészletének négy táját mutatja be Joseph Pugliese. Ezekből kettőt Ameri-

kában, kettőt Londonban őriznek. (A négyből egy tálat valószínűleg tévesen sorolnak ide.) 4 képpel. (151. 1.)

Ismeretlen XIII. századi byzantinikus illuminált kéziratot publikál Hugo Buchthal. 8 képpel. (217. 1.)

A világhírű luzerni Kofler-Trüninger középkori műtárgyak gyűjteményének a zürichi kunsthausebeli kiállítását ismerteti C. M. Kauffmann. 21 képpel. (II. 15. 1.)

Michelangelo márvány tondójáról a Royal Academyben ír Frederick A. Whiting. 1 képpel. (44. 1.)

Angol kisvárosban, Bideford Devon, talált 419 régi rajzból álló gyűjteményt ismertető cikk. 5 képpel. (52. 1.)

Nicolas de Largillière: La belle Strasbourgeoise c. képének, amelyet 145 000 fontért vett meg Sothebynél Strasbourg városa, újabb változatát közli a Partridge Gallery. 2 képpel. (154. 1.)

Sir Godfrey Kneller néhány rajzát és a képeket, amelyekhez készültek, közli J. D. Stewart. 8 képpel. (192. 1.)

Berkovits Ilona: Illuminated Manuscripts from the Library of Mathias Corvinus c. művét méltatja Ruari McLean. (208. 1.)

Gerard Jean Baptist Scotin XVIII. századi török életet és alakokat ábrázoló egykorú metszet-sorozatát ismerteti Jerome Irving Smith. 10 képpel. (214. 1.)

Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára, Mojzer Miklós bevezetésével. 81 színes táblával és 152 fekete képpel. Méltatja Ronald Pickvance. (286. 1.)

Radocsay Dénes „Gothic Panel Painting in Hungary” c. művét méltatja R. P. 1 színes és 1 fekete képpel. (III. 86. 1.)

A kanadai Canaletto-kiállításokról referál Jean Sutherland Boggs. 1 színes és 7 fekete képpel. (150. 1.)

Paul Mellon angol festők műveiből álló gyűjteményét ismerteti Luke Herrmann. 3 színes, 6 fekete képpel. (211. 1.)

The Art Bulletin

Correggio festményeit és Antonio Begarelli (1499–1565) szobrász műveit kapcsolja össze cikkében R. W. Lightbown. 6 képpel. (7. 1.)

Chardin csendéleteiről és hatásukról 1850–70 csendéletfestészetére ír J. W. McCoulercy. 19 képpel. (39. 1.)

Hugo van der Goes uffizibeli Portinari oltárának virágszimbolikájáról értekezik R. A. Koch. 3 képpel. (70. 1.)

Annibale Carracci kronológiai kérdésről értekezik S. E. Ostrow. 14 képpel. (86. 1.)

Pierre Puget (1620–1694) szobor-vázlatáról ír Guy Walton. 10 képpel. (89. 1.)

V. Felix misekönyveiről és korai szavojai illuminációkról ír Sheila Edmunds. 45 képpel. (127. 1.)

Nicola Pisano és a luccai reliefek a tárgya Joseph Polzer értekezésének. 18 képpel. (211. 1.)

Tizian Égi és földi szerelem c. művét vizsgálja E. B. Cantelupe. 6 képpel. (218. 1.)

Giuseppe Bazzani több ismeretlen képét publikálja Chiara Perina. 12 képpel. (227. 1.)

Carlo Carloni öt ismeretlen rajzát közli Amalia Barigozzi Brini. 6 képpel. (231. 1.)

A toulousi Saint-Sernin templom nyugati kapuzata reliefjeinek restaurálásáról számol be David W. Scott. 24 képpel. (271. 1.)

„A geronai mártírok történetének mestere” és a cseh miniatúrafestészet címmel közöl tanulmányt Mojmir S. Frinta. 44 képpel. (283. 1.)

Ghibertire vonatkozó adatokat és kutatást közöl Trude Krautheimer-Hess. (307. 1.)

Vermeernek a camera obscura használatát gyaníttató festményeivel foglalkozik Charles Seymour jr. 20 képpel. (323. 1.)

További megfigyelések az olasz falfestészet technikájának terén Leonello Tintoritol és Millard Meiss-től. 11 képpel. (377. 1.)

Toruni, 1390 körüli oltárkép a varsói múzeumban. Tadeusz Dobrzeński tanulmánya. 9 képpel. (380. 1.)

Giulio Clovio és a „Maniera di figure piccole” a címe Webster Smith tanulmányának. 10 képpel. (395. 1.)

A firenzei Santa Maria del Fiore templom történetével 1294–1418 közt foglalkozik Howard Saalman. 20 képpel. (471. l.)

A keresztlevél Rubens és műhelyének műveiben a tárgya Jan Bialostocki tanulmányának. 23 képpel. (511. l.) Theophilusról, a „De diversis artibus” XII. századi szerzőjéről értekezik Mojmir S. Frinta. (525. l.)

Paolo di Giovanni Fei, olasz trecento-mester műveinek kronológiájával foglalkozik Michael Mallory. 9 képpel. (529. l.)

Altdorfer „Visitatio”-jához a clevelandi múzeumban fűz ikonográfiai megjegyzéseket Egon Verheyen. 7 képpel. (536. l.)

Correggio két képével foglalkozik ikonográfiai szempontból Lauren Soth. 2 képpel. (539. l.)

Michelangelo Mózes-szobrának eredeti elhelyezési problémáival, a békátávtat hangsúlyozásával, foglalkozik Earl E. Rosenthal. 17 képpel. (544. l.)

Michaeli Grechi Lucchese, kevésbé ismert XVI. századi olasz festő műveit, melyeket már Perino del Vaga műveivel is összetévesztettek, ismerteti Bernice F. Davidson. 13 képpel. (550. l.)

Museum

Az oslói Munch-múzeumot ismerteti Johan H. Langaard. 16 képpel. (2. l.)

A finn építészeti múzeumát Helsinkiben írja le Kyösti Alander. 6 képpel. (14. l.)

Milwaukee múzeumát ismerteti Lee A. Parsons és Stephan F. de Borhegyi. 14 képpel. (18. l.)

Lengyel múzeumok rekonstrukciójáról ír Kazimierz Malinowski. 15 ábrával. (39. l.)

Iszlám művészet kiállításáról a lisaboni Gulbenkian-alapítvány múzeumban ír Maria Teresia Gómez Ferreira. 3 képpel. (48. l.)

Múzeumokban kiállított tárgyak fotokémiai behatásoknak, sugárzásoknak vannak kitéve. Robert L. Feller tanulmánya a kérdés bibliográfiájával. 27 képpel. (57. l.)

Uganda múzeumát Kampalában 5 képpel (99. l.), Santiago de Chile néprajzi múzeumát 11 képpel (105. l.) ismertető cikkek.

Múzeumi épületek terveinek és új épületeknek sorában amerikai, ausztráliai és ázsiai múzeumok láthatók a 3. füzetben.

A 4. füzet a múzeumoknak lopás elleni védekezésének módozatait dolgozza fel.

Critica d'Arte

A trecento második fele lombard festészetének egyes kérdéseiről értekezik falképek és könyvilluminációk alapján Edoardo Arslan. 15 képpel. (33. l.)

Giorgio Morandiról L. Vitali tollából megjelent monográfiát és a művész oeuvre-jét méltatja Carlo L. Ragghianti. 8 képpel. (11. l.)

Görögországi bizantinikus építészeti emlékekről értekezik Arnaldo Venditti. 9 képpel. (29. l.)

Edoardo Arslan a trecento második felének lombard festészetéről írt tanulmányának második részét adja közre. 7 képpel. (44. l.)

Jacques Bousquet: Il Manierismo in Europa c. könyvét méltatja Roberto P. Ciardi. (6. l.)

XVII. századi firenzei rajzokról ír Anna Rosa Masetti. 11 képpel. (29. l.)

XI–XII. századi francia–olasz egyházi építészeti egyezéseket tár fel Laura Testi Cristiani. 21. képpel. (19. l.)

Claude Vignon, XVII. századi francia festő olasz vonatkozásairól értekezik Nicola Ivanoff. 10 képpel. (41. l.)

Carlo I. Ragghianti Michelangelo Medici-kápolnájáról készített ún. „Criticofilm d'arte” filmjét méltatja Cesare Molinari. 15 képpel. (53. l.) Folytatólag a filmről bírálatok.

Paragone

Memmo di Filippuccio, trecentóbeli olasz miniaturista. munkáiról értekezik Giovanni Previtali. 20 képpel. (169/3. l.)

A XVII. századi olasz festészet problémáiról ír Mina Gregori. 16 képpel. (11. l.)

Pietro Bianchi (1694–1740) római festő műveiről ír Anthony M. Clark. 8 képpel. (42. l.)

Bramante bergamói freskoival foglalkozik Maria Luisa Ferrari. 14 képpel. (171/3. l.)

Andries és Jan Both, XVII. századi, délen dolgozott németalföldi festőkről ír M. R. Waddingham. 31 képpel, köztük a budapesti Szépművészeti Múzeum „Morra”-játékosai. (13. l.)

Giusto de Menabuoi olasz trecentóbeli festő triptychonjáról értekezik Roberto Longhi. 3 színes és 1 fekete képpel. (45. l.)

Sodoma fiatalkori műveiről Varallóban ír Andreina Griseri. 17 képpel. (54. l.)

Ismeretlen, Frascatiban levő Lanfranco-freskókat mutat be Erich Schleier. 4 képpel. (59. l.)

Ida Cardellini könyvét Desiderio de Settignano olasz reneszánsz szobrászról méltatja F. Negri Arnoldi. (64. l.)

Giovan Francesco Caroto (1480–1555) veronai festővel és műveivel foglalkozik Carlo del Bravo cikke. 18 képpel. (173/4. l.)

Moncalvo, XVI. század végi olasz festőről értekezik Andreina Griseri és a piemonti ellenreformáció poétájának nevezi. Megemlíti Szépművészeti Múzeumunk „Assunta”-ját is Defendente Ferraritól. 27 képpel. (17. l.)

Cerano (Giovanni Battista Crespi) XVII. századi olasz festőről közöl adalékokat Marco Valsecchi. 21 képpel. (28. l.)

Antoniazio Romano, XV. századi olasz festő egy képéről ír Luisa Mortari. 3 képpel. (41. l.)

Tanzio da Varallo három rajzáról milánói gyűjteményben ír Giovanni Testori. 3 képpel. (45. l.)

Roberto Longhi ismerteti az olasz festészetre vonatkozó lengyel tanulmányokat és kiállítási katalógusokat. (52. l.)

Eugenio Battisti „Cimabue”-könyvének terjedelmes méltatása Carlo Volpe-tól. (6. l.)

A Piccolomini-kastélyból származó „Hősök” sorozatból, melyhez a budapesti Tiberius Grachus-kép Luca Signorelli műhelyéből is tartozik, felbukkant raffaelesk képről értekezik Roberto Longhi. 10 képpel. (175/5. l.)

Baccio Bandinelli szobrászati műveiről a firenzei domban és néhány szatíráról róla ír Detlef Heikamp. 24 képpel. (32. és 59. l.)

Jan van Amstel, XVI. századi németalföldi festőről értekezik Giorgio T. Faggini. 16 képpel. (43. l.)

Marco Ricci két rajzát mutatja be W. M. Milliken. 4 kép. (51. l.)

Desiderio de Settignano egy valódi és egy hamis művét ismerteti Francesco Negri Arnoldi. 4 képpel. (69. l.)

Lanfranco-tanulmányt ad közre Erich Schleier. 20 képpel (177/3. l.)

Alessandro Algardi portré-szobraitól értekezik Antonia Nava Cellini. 23 képpel. (15. l.)

Guidobaldo Toscano XVII. századi olasz festő műveiről ír Bruno Toscano. 10 képpel. (36. l.)

Girolamo Genga XVI. századi olasz festő több művét ismerteti Anna Maria Petrioli. 6 képpel. (48. l.)

Berruguete spanyol festőről és szobrászról értekezik Andresina Griseri. 33 képpel. (179/3. l.)

Parmigianino műveinek egy csoportjával foglalkozik Augusta Ghidaglia Quintavalle. 11 színes és 28 fekete képpel. (19. l.)

Emporium

Le Maître de Chaource, 1500 körüli francia szobrász műveit ismerteti Guido Marinelli. 5 képpel. (3. l.)

A torinói, a barokk festészetet Piemontban bemutató kiállításról referátum. 12 képpel. (9. l.)

Genovában kiállítást rendeztek Felice Casorati műveiből. Beszámoló 4 képpel. (24. l.)

János Scholz olasz rajzait a hamburgi Kunsthalle állította ki. 4 képpel. (33. 1.)

Spanyol manieristák a Pradóban a tárgya Marianna Galotti Minola tanulmányának. 7 képpel. (51. 1.)

Fontos képfelfedezések a prágai várkastélyban. Otto Kalina cikke. 7 képpel. (58. 1.)

G. M. Pilo: Carpioni könyvét méltatja Adreina Griseri. 2 képpel. (92. 1.)

A velencei művészet stockholmi kiállításáról referál Fr. Valcanover. 9 képpel. (105. 1.)

Ismeretlen XVII. századi genovai festmények chiaruri kiállítását ismerteti Attilio Podesta. 12 képpel. (113. 1.)

Ismerettség Renato Guttuso parmai kiállításáról. 4 képpel. (123. 1.)

Referátum a brüsszeli „Művészet és város”-kiállításról. 4 képpel. (136. 1.)

Méltatás Piero Torriti: A genovai királyi palota és képtára c. könyvéről. 4 képpel. (141. 1.)

Jean Raoux, XVIII. századi francia festő munkásságáról Padovában értekezik Nicola Ivanoff. 9 képpel. (147. 1.)

Rosso Fiorentino restaurált freskói Fontainebleau-ban. Franca Zava Boccazzi ismertetése. 2 képpel. (153. 1.)

Híradás a Nabis-kiállításról Mannheimben. 1 képpel. (168. 1.)

A brüsszeli „Brueghel százada”-kiállítás ismertetése. 10 képpel. (170. 1.)

Antonio Morassi: G. B. Tiepolo oeuvre-katalógusának méltatása. 5 képpel. (187. 1.)

Montagna-könyvéhez közöl pótlásokat Lionello Puppi. 10 képpel. (195. 1.)

Francesco Bossi, XVIII. századi Trevisóban működött középszerű csendéletfestőről ír Giuseppe de Logu. 9 képpel. (205. 1.)

Luca Carlevaris grafikájáról ír Maria Grazia Rutteri. 9 képpel. (211. 1.)

Referátum az oxfordi Christ Church College képgyűjteményének liverpooli kiállításáról. 10 képpel. (222. 1.)

G. Vasari-rajzkiállítást rendeztek az Üffizi grafikai osztályán. 2 képpel. (264. 1.)

Európai művészet egy amerikai gyűjteményben címmel állították ki Milánóban a De Navarro-gyűjtemény 34 régi festményét. 5 képpel. (266. 1.)

Lionello Puppi: Bartolomeo Montagna-könyvét méltatja Franco Barbieri. 2 képpel. (282. 1.)

Squarcione-követő festők Vicenzában a tárgya Lionello Puppi tanulmányának. 4 képpel. (II. 3. 1.)

Felice Casorati retrospektív kiállítását rendezték meg Torinóban, a Galleria d'arte Modernában, mely a művész 180 képét és sok rajzát foglalja magába. 6 képpel. (16. 1.)

Perugiában az umbriai Soprintendenza rendezett kiállítást restaurált művekből. 2 képpel. (20. 1.)

Az Ermitage velencei művészek rajzaiból álló kollekcióját állította ki a velencei Cini-alapítvány. 3 képpel. (21. 1.)

A francia szobrászat nyolc évszázada címmel rendezett a Louvre kiállítást. 2 képpel. (24. 1.)

Berenson gyűjteményének, amelyet a Harvard egyetem hagyományozott és amely az „I Tatti”-villában van elhelyezve, elkészítette. N. Mariano a katalógusát. (42. 1.)

A franciaországi Brioude románkori bazilikájában feltárt falfestményekről és mozaikokról ír Guido Marinelli. 8 képpel. (51. 1.)

Jean Cailleux párizsi galériájában François Boucher kiállítást rendezett a művész 88 művéből, részben saját

tulajdonból, részben kölcsönzött tárgyakból. Giulia Veronesi referátuma. 3 képpel. (59. 1.)

Madridban ikonográfiai kiállítást rendeztek „Sz. Pál a művészetben” címmel. Marianna Gallotti Minola beszámolója. 6 képpel. (64. 1.)

Londonban Colnaghinál kiállítást rendeztek régi művekből. 6 képpel. (87. 1.)

Giovanni Battista Crespi, il Cerano műveiből Novarában rendezett kiállítást ismertetése. 11 képpel.

Ferrarában, a Palazzo Diamantiban a Soprintendenza kiállítást rendezett 50 restaurált festményből. 6 képpel. (112. 1.)

Toulouse-Lautrec szülővárosában, Albiban, műveiből rendezett kiállítás ismertetése. 4 képpel. (131. 1.)

Albert Marquet műveit állította ki a Knoedler-galéria New Yorkban. 3 képpel. (134. 1.)

Paolo Veneziano (Maestro Paolo) XIV. századi velencei művész működéséhez fűz megjegyzéseket Grgo Gamulin. 11. képpel. (147. 1.)

A XIV. században épült prágai Emmaus-kolostor restaurálását ismerteti Jana Hofmeisterova. 4 képpel. (162. 1.)

Az athéni Byzantinikus Múzeumot ismerteti Marianna Gallotti Minola. 4 képpel. (165. 1.)

A velencei Correr-múzeum rajzainak kiállításáról a Cini-alapítványban referál Michelangelo Muraro. 5 képpel. (167. 1.)

Az új Museum of Modern Art, New York egyes részleteit bemutató ismertetés. 6 képpel. (175. 1.)

A washingtoni National Gallery alapítójának, Mellonnak leánya megszerezte és a múzeumnak ajándékozta Orazio Gentileschi ismert „Lantos leány”-át, amely azelőtt a Liechtenstein-gyűjteményben volt és egy ideig mint Caravaggio szerepelt. 1 képpel. (185. 1.)

Pietro Torriti tollából megjelent Genova képzőművészeti akadémiaja képgyűjteményének ismertetése egész oldalas színes táblákkal. (190. 1.)

Corfinio, románkori, kb. XII. századi katedrálisát ismerteti Remigio Marini. 11 képpel. (195. 1.)

A velencei Marciana-könyvtár filozófusokat ábrázoló falfestményciklusát írja le Nicola Ivanoff. 5 képpel. (207. 1.)

Toledo (Spanyolország) Santa Croce-múzeumát ismerteti Marianna Gallotti Minola. 10 képpel. (211. 1.)

A Milánóban székelő Relarte (Relazioni internazionali d'arte) XVII. és XVIII. századi olasz festők műveiből rendezett kiállítást. 2 képpel. (219. 1.) Katalógusáról (238. 1.)

A parmai nemzeti képtár bemutatta restaurálás, felfedezés és új szerzemények általi növekedését. 2 képpel. (219. 1.)

A bostoni múzeumban kiállították 100 amerikai régi naiv festő művét, a Chrysler házaspár gyűjteményét. 4 képpel. (226. 1.)

A berni Kunsthalle „Ex voto”-kiállítást rendezett, amelyen 850 tárgy került bemutatásra. 3 képpel. (229. 1.)

Gaspar Rem, XVI. századi németalföldi-velencei festőről ír G. Faggini. 3 képpel. (243. 1.)

A genovai újra megnyílt Palazzo Rosso képtár helységeit bemutató ismertetés. 10 képpel. (247. 1.)

Az új Escorial múzeumot Madridban és a Picasso múzeumot Barcelonában ismerteti Marianna Gallotti Minola. 2 képpel. (263. 1.)

Parmában kiállítás volt „Cristoforo Munari és az emiliai csendélet” címmel. 2 képpel. (263. 1.)

Nápolyban kiállítást rendeztek olasz csendéletekből. 3 képpel. (265. 1.)

Bedő Rudolf



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója. — Műszaki szerkesztő: Dálóki János
A kézirat nyomdába érkezett: 1965 VIII. 28. — Példányszám: 1000. — Terjedelem: 6,5 (A/5) ív
65.61232 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЭНЦ ГЕЗА:	Бенедиктинский монастирь в с. Эрчи	241
МИХАЛИК ШАНДОР:	Изделия венгерских ювелиров в Америке	247
РОЗВАНЬИЕ		
ТОМБОР ИЛОНА:	Семя ювелиров Перваради	257
ШОМОДЬИ АРПАД:	Данные к истории ювелирного искусства в Секешфехервар	261

ИССЛЕДОВАНИЯ

А. ТИХОМИРОВ:	Неизвестное произведение Яноша Ромбауера	268
ХОРВАТ ТИБОР—ЭНЦ ГЕЗА —ВЕЙНЕР МИХАЙНЕ:	Отчет о деятельности Венгерского общества археологии, истории искусства и нумизматики в 1964 г.	271

ДИСКУССИЯ

Дискуссия о кандидатской диссертации «Место и роль Лайоша Козма в истории искусства XX. столетия» ...	274
Оппонентский отзыв Шандора Михалика	274
Оппонентский отзыв Габора О. Поганя	275
Ответ Кош Юдит:	177

ОБЗОР КНИГ

БЕДЕ РУДОЛЬФ:	Обзор зарубежных журналов в 1964 г.	281
---------------	--	-----

Ára: 35,— Ft

Előfizetés egy évre: 100,— Ft

INDEX: 25 603

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

ENTZ, GÉZA:	Le monastère bénédictin à Ercs	241
MIHALIK, SÁNDOR:	Pièces d'orfèvrerie hongroise en Amérique	247
ROZVÁNYINÉ TOMBOR, ILONA:	La famille d'orfèvres Pétsvárady	257
SOMOGYI, ÁRPÁD:	Contributions à l'histoire de l'orfèvrerie de Székesfehérvár	261

RECHERCHES

A. TYIHOMIROV:	Une oeuvre inconnue de János Rombauer	268
HORVÁTH, TIBOR—ENTZ, GÉZA		
—WEINER, MIHÁLYNÉ:	L'activité de la Société Hongroise d'Archéologie, de l'Histoire des Arts et de Numismatique dans l'année 1964	271

DISCUSSION

Koós Judit „La place et le rôle de Lajos Kozma dans l'histoire de l'art du XX ^e siècle.” — Travail de candidature	274
Mihalik, Sándor: Opinion d'opposant	274
Pogány, Ö. Gábor: Opinion d'opposant	275
Réponse de Judit Koós	277

REVUE DES LIVRES

BEDŐ, RUDOLF:	Revue étrangères parues en 1964	281
---------------	---------------------------------------	-----